



## ESTUDOS DE TEATRO

### A INTERPRETAÇÃO DO ATOR: UM ESTUDO SOBRE PROPOSTAS METODOLÓGICAS DO INTÉRPRETE NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

PRISCILA PINHEIRO ASSUMPCÃO



## ESTUDOS DE TEATRO

### A INTERPRETAÇÃO DO ATOR: UM ESTUDO SOBRE PROPOSTAS METODOLÓGICAS DO INTÉRPRETE NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Dissertação orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria João Almeida e apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa da Universidade de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, com atenção especial, à minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria João Almeida que gentilmente confiou em mim e abraçou este desafio comigo. À Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Serôdio pelo seu desprendimento em contribuir para o meu ingresso no Mestrado. À Prof<sup>a</sup> Vera San Payo Lemos, pelas orientações e inspirações. Aos colegas do mestrado e doutoramento, à produtora Teresa Amaral (Plural Casting) e à sua equipa, aos atores que participaram no Workshop e nos estudos de caso. Ao meu grande amigo, Prof<sup>o</sup> Robson Rosseto, pelo apoio no que toca as dúvidas académicas. Às amigas, Prof<sup>a</sup> Asa Winald, pelo apoio no inglês, e a psicóloga Jurecê Curupaná, pela ajuda nos aspetos relacionados com psicologia. À Ludovina, Maria Amélia Carlos e Filipe Nunes que me deram todo o apoio necessário para que eu tivesse oportunidade de me dedicar à pesquisa. Como não é possível citar o nome de todos, estendo meus agradecimentos àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho fosse realizado com sucesso.

Em especial, à minha filha, Priska Maria, que pacientemente abriu mão de vários valiosos momentos de diversão com a mãe. E ao meu pai (*in memoriam*), que sempre incentivou o meu interesse pela leitura e me ensinou para toda a vida que “certo e errado são conceitos...”

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à minha grande mãe e mestra

Teresinha de Jesus Pinheiro Assumpção

Sem a qual nada disto seria possível.

## RESUMO

O sentido dessa dissertação se dá na perspectiva de investigar o trabalho do ator português e sua relação com os princípios do “Sistema” de Stanislavski e suas adaptações, objetivando a construção de um método para o trabalho no audiovisual. Nossa investigação possui uma componente teórica e uma prática. Na parte teórica demonstraremos o desenvolvimento do “Sistema” de Stanislavski, suas influências e as metodologias e estéticas dominantes no trabalho do ator para o audiovisual. Inclui-se nesta parte uma análise da legislação portuguesa no que se refere à profissionalização do ator bem como conteúdos programáticos disponíveis em escolas de formação de atores. Na componente prática, realizamos dois tipos de estudos de casos com foco para o trabalho do ator na TV, sendo eles: atores em contexto de um workshop de técnicas de atuação para TV; entrevista, observação e análise do trabalho de atores em ambiente profissional. Destas averiguações resultam a verificação de uma metodologia própria ao ator português para o exercício de sua profissão na televisão.

Palavras- chave: interpretação- atores-formação-audiovisual-TV

Abstract: The purpose of this dissertation is to investigate the work of the Portuguese actor and their relationship with the principles of Stanislavski’s “System” and its adaptations, aiming to construct a method for audiovisual work. Our research consists of a theoretical and a practical component. In the theoretical part we aim to demonstrate the development of Stanislavski’s “System”, his influences and the dominant methodologies and aesthetics in the actor's audiovisual work. The theoretical part also includes an analysis of the Portuguese legislation in relation to the actor's professionalism and syllabi available in actor training programs. In the practical part, we conducted two types of case studies focused on the actor's work in TV productions; actors in the context of a workshop in acting techniques for TV productions and interviews, observations and analysis of the actor’s work in a professional environment. The outcome of this research is a methodology for Portuguese actors in the audiovisual exercise of their profession.

Key words : interpretation - actor- training - audiovisual -TV

## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	2
DEDICATÓRIA.....	3
RESUMO/ABSTRACT.....	4
INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1.– Stanislavski e o seu “Sistema”.....	10
1.1. Atuação realista.....	10
1.2. URSS – Princípio do século XX.....	11
1.3. Pudovkin - Stanislavski e a sua importância para o audiovisual.....	17
1.4. O gesto e a ação física.....	20
1.5. EUA - Meados do século XX - Introdução do “Sistema” na América.....	22
1.5.1. Lee Strasberg.....	23
1.5.2. Memória Afetiva.....	25
1.5.3. Actors Studio -Desenvolvimento do “Método” na América.....	26
1.6. Metodologia no audiovisual.....	29
CAPÍTULO 2 – Regulamentação da profissão do ator: de amador a profissional.....	43
2.1. Legislação portuguesa: o início da organização da profissão de ator.....	47
2.1.1. Carteira profissional.....	47
2.1.2. Registo profissional.....	56
2.2. Formação do ator.....	57
2.2.1. Formação específica para atuar no audiovisual.....	63
2.2.2. Cursos técnicos profissionais.....	65
2.3. Formação específica em outros países.....	68
CAPÍTULO 3 – Workshop com atores.....	70
3.1. Exercícios específicos para a TV e o cinema .....	72
3.1.1. Memória Emotiva.....	72
3.1.2. Publicidade 1.....	78
3.1.3. Publicidade 2.....	79
3.1.4. Contracena 1.....	82
3.1.5. Relacionamento.....	85
3.1.6. Improviso.....	87
3.1.7. Monólogos como personagem.....	92
3.1.8. Contracena 2.....	94

3.1.9. Monólogo com subtexto.....	97
CAPÍTULO 4 – Estudos de Caso.....	101
4.1 Teresa Faria.....	102
4.1.2. Processos de trabalho.....	104
4.1.3. Análise da gravação das cenas.....	105
4.2. João Vicente.....	108
4.2.1. Processos de trabalho.....	109
4.2.2. Análise da gravação das cenas.....	111
4.3. Casos cruzados.....	114
CONCLUSÃO.....	116
BIBLIOGRAFIA.....	118
APÊNDICES.....	124

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo elucidar a questão da técnica do actor que, num momento exato, combinando o seu desempenho com a música, as luzes e as circunstâncias da cena, prende o espectador diante da TV e este, esquecido de tudo o que rodeia, é levado a derramar sinceras lágrimas de emoção. O espectador, o principal júri a dar o veredito final acerca da qualidade da obra, pode não reconhecer os elementos específicos que o fizeram apreciar ou não o trabalho de um ator, pois a ele, como consumidor final, não interessa o modo como o produto foi construído, mas sim se responde às suas expectativas de consumo. No fim das contas, é para ele que é realizado tanto investimento em ordem a aprimorar técnicas e tecnologias, equipamentos e atores.

A produção de telenovelas já é uma indústria onde o ator é apenas mais um elemento, em companhia de produtores, diretores, técnicos e todos os outros responsáveis pelo andamento de uma empresa que, com efeito, quer vender sonhos, emoções, histórias entre outras, como a publicidade que mantém a dita indústria em movimento.

A nossa dissertação investirá numa compreensão aprofundada das técnicas de interpretação e da gama de possibilidades que rodeia o fenómeno da representação do ator para o audiovisual. Esta forma de atuar que se refere tanto ao cinema quanto à TV, à parte as particularidades de cada um, partilha em ambos o mesmo instrumento de trabalho para o ator: a câmara. Esse contexto de trabalho apresenta-se ao ator como um novo desafio face a tudo o que aprendeu sobre atuação. As escolas e, em especial, os conteúdos específicos de aprendizagem para o ator neste setor são recentes, não muito popularizados ou divulgados de maneira que possam ser aprendidos ou quase intuitivamente desenvolvidos como a habilidade para trabalhar no teatro.

O ator profissional compete lado a lado com amadores e às vezes perde lugar em prol de algum fator que ultrapassa os seus talentos. Porque, na maior parte das vezes, o primeiro fator decisivo na escolha de um ator, principalmente os menos conhecidos, para uma personagem é a sua aparência, o “physique du rôle” e não as suas habilidades. A seleção baseada somente neste fator minimiza as particularidades de características fundamentais em trabalhos consistentes de atores para a TV. No entanto, passada a fase de seleção e posto à prova o talento do ator e as suas aptidões, é possível notar tanto da parte da direção quanto do público que lhe falta “qualquer coisa” para alcançar e despertar a almejada emoção no espectador. Nesse momento o ator sente que precisa de estudar e aprender mais, paralelamente à sua experiência prática. O realizador também começa a



notar as diferenças entre os profissionais e os amadores e o público, simplesmente, não está convencido.

É necessário perceber de que maneira a sua base de formação teatral se torna fundamental neste contexto e como ela deve ser adaptada para a linguagem audiovisual. Deste modo, apresentaremos alguns caminhos teóricos e técnicos que oferecem ao ator possibilidades de adequação do seu trabalho à TV. Procuraremos demonstrar que a relação dos atores com as câmaras, a equipa técnica, o ambiente real ou imaginário, e todas as outras exigências de um *set* de filmagens, irá seguramente influenciar a sua forma de atuar. O nível de precisão alcançado no desempenho de um ator em continuidade física e emocional torna-se extremamente importante. De igual modo, as questões básicas às quais os atores costumam responder nos seus treinos tornam-se cruciais nestas circunstâncias.

O ator de teatro conta com muitos subsídios para desenvolver a sua arte, compostos por diversas técnicas e teorias previamente sistematizadas, aplicadas, testadas. Porém, hoje, o ator vive também na era digital da alta definição. Na TV e no cinema, o *set* em que se trabalha é mais complexo do que se pode encontrar no palco, dado que há frequentemente necessidade dos atores se adaptarem a condições de mudanças espaciais e temporais criadas pela câmara e pela edição. A câmara, como instrumento da interpretação, permite aproximar o ator do espectador de modo que este último quase possa “ver” os pensamentos e sentimentos mais subtis da personagem.

Quanto mais a interpretação do ator se aproxima do simples, do verossímil, mais responde às exigências que se adequam ao trabalho na TV. A maneira de se expressar, realçada e reforçada, aprendida no teatro deve ser, na grande maioria dos casos, adaptada a uma nova forma de atuar pelo artista que pretende exercer a profissão nesta linguagem. São vários os problemas que os atores encontram na TV, como a busca de um sentimento exato, a justificação de cada movimento e a importância da sua própria vida interior na composição da personagem. O audiovisual dispõe de possibilidades próprias para envolver o espectador na perceção direta das formas mais subtis dos pensamentos e sentimentos de uma personagem.

O nosso objetivo é tentar contribuir para uma melhor compreensão do estado atual da arte de um ator em Portugal, a sua profissionalização, formações e metodologias utilizadas para trabalhar na TV, dando relevância à sua prática artística neste ambiente e, talvez, abrir o caminho para novos pesquisadores que procurem investigar nesta área. Para tanto, apresentaremos uma breve explanação sobre os estudos acerca do trabalho do ator que tiveram início na Rússia do século XX até o que ocorre atualmente na TV e no cinema

ocidental, especificando as principais metodologias adotadas de acordo com investigações mais recentes, esclarecendo ainda o conceito de interpretação realista inserido neste contexto.

No segundo capítulo, apresentaremos um estudo acerca da legislação portuguesa no que se refere à profissionalização do ator, contemplando um breve historial sobre a emissão das carteiras de trabalho. Esta pesquisa, após identificar o que é ser profissional de acordo com a lei portuguesa, possibilitará escolher os atores para os estudos de caso. Ainda neste capítulo procuraremos averiguar a importância que está a ser dada à formação do ator para o exercício da profissão no meio audiovisual mediante um rastreio de disciplinas de interpretação para TV e cinema lecionadas em instituições académicas do país.

Posteriormente, avançaremos para a análise, desenvolvida no terceiro capítulo, de um workshop de técnicas de interpretação para TV realizado com o propósito de observar e avaliar a atuação de alguns atores profissionais sem formação específica para trabalhar no audiovisual. Este estudo permitir-nos-á identificar as metodologias adotadas pelos participantes para desenvolver os exercícios que simulam o desempenho necessário e as exigências de um ambiente profissional. Remataremos o capítulo com uma avaliação geral das características mais importantes a serem trabalhadas pelo ator no audiovisual.

Finalmente, no quarto e último capítulo, apresentaremos um estudo de caso acerca de dois atores profissionais portugueses, de gerações diferentes, com o objetivo de identificar as suas metodologias de trabalho no ambiente profissional. Tendo em vista este objetivo, acompanharemos os dois atores nos estúdios de gravação de TV, far-lhes-emos entrevistas e analisaremos os seus currículos.

Tentaremos, portanto, averiguar de que maneira o ator profissional português faz a sua preparação e atua no audiovisual, em especial, na TV, incluindo as teorias que lhe servem de base e como se processa o seu desempenho em ambiente profissional.

A presente dissertação procurará, por um lado, corroborar a ideia de o “Sistema” de Stanislavski ter dado origem a métodos orientados para o trabalho do ator na TV e, por outro, sinalizar os princípios a partir dos quais está sendo construído, no nosso entender, um método de trabalho comum aos atores portugueses para o seu desempenho na TV.

## CAPÍTULO 1 – Stanislavski e o seu “Sistema”

### 1.1. Atuação realista

O que importa no teatro não é o material de que é feito o punhal de Otelo, quer de aço, quer de papelão, mas, sim, o sentimento íntimo do ator capaz de justificar o seu suicídio.” Stanislavski 1991: 153

Considerando a relatividade do conceito de realismo evidente na história da arte, tentámos encontrar um fator comum para utilizá-lo no contexto deste trabalho, como sendo o termo mais próximo para designar o tipo de atuação dos atores no audiovisual. A partir de algumas conceitualizações referentes ao “Sistema” de Stanislavski, assumiremos a atuação realista como um tipo de interpretação mais próxima da vida empírica, do que é sentido pelo ator e percebido pelo público como uma experiência da verdade, tendo em consideração as exigências estéticas para este tipo de representação.

Anteriormente à criação do “Sistema” no século XX, no século XVIII o público, cansado do romance, começou a mudar e, como escreve Aguiar e Silva no seu livro *Teoria da Literatura*, «[o público] exigia das obras narrativas mais verosimilhança e mais realismo. Ora a novela, que oferecia desde há muito estas qualidades de verosimilhança e de apego ao real, ganhou progressivamente o favor do público» (AGUIAR E SILVA 2007: 681). A partir daqui começam a surgir nos romances realistas as personagens e acontecimentos extraídos da rotina da vida. (cf. AGUIAR E SILVA 2007: 683). No livro *Teoria da Literatura: formalistas russos*, Roman Jakobson define o conceito de “realismo”, no âmbito da teoria da arte como «uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verosimilhança». O autor considera necessário desambiguar o julgamento da obra como realista baseando-se na sua verosimilhança.

No caso desta dissertação pode-se dizer que «chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verosímil» (JAKOBSON 1970: 120), e entende-se que a verosimilhança está diretamente relacionada com o “realismo” da obra.

No nosso trabalho utilizamos o termo realista para fazer referência, não à obra, mas ao trabalho do ator em relação à sua personagem e às circunstâncias da cena. Esse realismo está relacionado com a perceção do espectador baseada nas suas convenções sociais e culturais nas quais e/ou para as quais o ator desempenha o seu trabalho. A propósito disto, Jakobson afirma «[...] declararei como o único realismo autêntico este em cujo espírito fui

educado» (JAKOBSON 1970: 123). Desta maneira não basta ao ator ser “realista”, mas ser percebido dessa forma, de acordo com os códigos estéticos do espectador. E assim será também nas palavras de Patrice Pavis, «Being realistic is also, and perhaps only, being aware of the aesthetic devices used to decipher the real» (PAVIS 1998: 303).

Por esta razão a questão de verosimilhança numa obra japonesa pode não ser percebida desta forma por um espectador ocidental. No entanto, o trabalho de um ator oriental, pode ser sempre analisado de um ponto de vista da verosimilhança da sua personagem em relação às circunstâncias. Posto que a percepção do conceito pode variar, além da própria ambiguidade de seu significado, restringimos a sua utilização aos trabalhos de atores portugueses, apesar de se fazer referências a trabalhos em obras provenientes de EUA, Brasil e outros países da Europa. A relação entre o realismo na atuação, no qual o ator deve parecer o mais real possível, e a coerência de um comportamento analisado de um ponto de vista psicológico cria a realidade da atuação, a “verdade” na cena. É possível que a tecnologia da alta definição tenha aumentado as expectativas do espectador em ver nas criações ficcionais personagens agindo de acordo com as pessoas que possivelmente veriam a agir na vida empírica.

O que é mais nítido nesta estética realista no audiovisual respeita às características que acontecem no plano da subjetividade da personagem: pensamentos, intenções, emoções. Pode ser convencionado, inclusive, nesta estética que os gestos não são definitivos para comprovar um pensamento, visto que muitas vezes as ações e falas são contraditórias, ninguém é totalmente bom ou mau, todos podem ter um segredo e todos são motivados por algo que os fazem continuar. As sutilezas são lidas através das novas informações dadas pelo autor, ator e também pelo que é visto fora da obra, na sociedade. Nenhuma possibilidade de grande mudança da personagem está descartada até que se prove o contrário, como uma pessoa boa poder cometer um homicídio, por exemplo. O público entende isso porque faz parte do que percebe da sua realidade.

## **1.2. URSS – Princípio do século XX**

Sem termos a vivência de um papel, nele não pode haver arte.  
Stanislavski 1991: 300

De modo a analisarmos os métodos de trabalho de um ator que atua presentemente no audiovisual, torna-se necessário remontarmos à história do seu surgimento e

desenvolvimento. A nossa argumentação tem como ponto de partida o princípio do século XX, momento de grandes mudanças e investigações no que se refere a técnicas e métodos para o trabalho dos atores. Muitas pesquisas foram desenvolvidas no sentido de se encontrar um método mais apropriado do que aquele que existia à época para treinar os atores. No entanto, para a nossa investigação, o mais importante é analisar e problematizar o trabalho do realizador russo Constantim Stanislavski (1863-1938).

Stanislavski foi o criador do famoso “Sistema” de trabalho para atores, desenvolvido em 1898 no Teatro de Arte de Moscovo e que se revelou constituir uma contribuição fundamental para a teoria de interpretação do ator. Pelo Teatro de Arte de Moscovo passaram vários alunos que, posteriormente, deram continuidade ao trabalho de pesquisa e preparação dos atores, iniciado por Stanislavski. Entre eles figuram Meyerhold (1874-1940), Maria Ouspenskaya (1876-1949), Vakhtangov (1883-1922), Richard Boleslavsky (1889-1937), e Michael Chekov (1891-1955). Esses nomes também compõem a linha de “descendentes” deste “Sistema”, porém com diferentes abordagens e adaptações.

Quanto ao alcance do conceito “Sistema”, para Stanislavski ele «deve ser estudado parte por parte e depois fundido num todo, para que se compreendam os seus fundamentos» (STANISLAVSKI 1992: 316). O realizador desenvolveu uma profunda análise sobre o comportamento humano e a sua psicologia, com o objetivo de possibilitar aos atores a criação mais real possível de uma personagem, lidando com este problema de modo sistemático. Stanislavski tinha como propósito perceber de que maneira um ator poderia efetivamente sentir e, ao mesmo tempo, controlar aquilo de que necessitava no palco. Além disso, desejou mostrar que o resultado de sucesso de um bom trabalho não se alcançaria somente através de um talento nato, mas também através de um treino adequado que pudesse ser desenvolvido por qualquer artista. E, para o levar a cabo, Stanislavski investiu todo o seu poder de criação e de análise na tentativa de perceber os princípios básicos para um ator poder desempenhar o seu papel e no processo de criação da personagem.

Da investigação do realizador russo resultaram algumas publicações que procuram fundamentar os princípios básicos do trabalho dos atores, recorrendo a exemplos práticos. Por preocupação pedagógica cada capítulo detém-se sobre princípios que são expostos em forma de narrativa e demonstrados através dos referidos exemplos. O estudo deste “Sistema” começa com o desenvolvimento das dimensões psicológicas e físicas, consideradas faculdades necessárias a um ator. Após ter desenvolvido qualidades físicas

suficientes e ter aprendido a comandar os seus sentimentos em cena, o ator segue para o trabalho psicológico.

Os principais livros de Stanislavski são: *A Preparação do ator* e *a Construção da Personagem*, apesar de ter escrito também *A Criação de um Papel*, além do *Manual do Ator* e *Minha vida na Arte*. Com efeito, as duas primeiras obras, ocupam-se basicamente da maneira como um ator deve trabalhar o seu interior e o seu exterior. No “Sistema” criado por Stanislavski pretendia-se, acima de tudo, remover os obstáculos que pudessem impedir o desenvolvimento da imaginação dos atores.

No seu livro *A Preparação do Ator*, dedica um capítulo especial à imaginação onde, entre outros aspetos fundamentais abordados, afirma que

Durante cada segundo que estivermos no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, temos de estar cónscios, ou das circunstâncias externas que nos cercam (toda disposição material do espetáculo) ou de uma cadeia interior de circunstâncias que foram imaginadas por nós mesmos, a fim de ilustrarmos nossos papéis. (STANISLAVSKI 1991: 90)

A imaginação também seria necessária para aplicar o “as if”, conhecido como um dos importantes mecanismos por ele desenvolvidos para ajudar no trabalho dos atores e que também pode sintetizar a base do seu “Sistema”. O “as if” consiste em atuar “como se” um ator fosse realmente a personagem na vida concreta, com características físicas e psicológicas previamente desenvolvidas. Uma das formas de alcançar essa veracidade entre personagem e pessoa real em cena, descrita por Stanislavski, seria utilizar «As devidas circunstâncias dadas». Estas circunstâncias ajudariam os atores a sentir e criar uma situação semelhante à realidade, na qual poderiam acreditar enquanto estivessem em cena. (STANISLAVSKI 1991: 152). Para sentir esta verdade cénica o ator deveria perguntar-se sobre o que faria se estivesse a viver as mesmas circunstâncias da personagem, em obediência à verdade textual. Essa verdade cénica poderia ser descrita como «o esquecimento total do eu [ator] e uma inabalável fé no que se está passando em cena» (STANISLAVSKI 1991: 298).

Em *A preparação do ator*, no último capítulo, intitulado “No limiar do subconsciente”, Stanislavski afirma que «Toda esta preparação treina o estado interior da criação de vocês, ajuda-os a encontrar o superobjetivo e a linha direta de ação, criar uma técnica psíquica consciente e por fim leva-os [...] a região do subconsciente» e, acrescenta,

«O estudo dessa importante região faz parte fundamental do nosso sistema» (STANISLAVSKI 1991: 295).

O termo subconsciente surgiu com o psiquiatra Pierre Janet (1859-1939) e refere-se, no âmbito da psicanálise, ao domínio dos processos mentais que escapam completamente – ou quase – ao campo do conhecimento, mas que exercem influência mais ou menos acentuada no curso da vida mental. Com base nestas descobertas, o criador da psicanálise, Sigmund Freud, adotou a utilização do termo “inconsciente” aplicado a processos que atuam na conduta mas não atingem a consciência. Apesar de os termos serem usados eventualmente como sinónimos, no âmbito da psicanálise reportam-se a níveis diferentes de consciência.

De acordo com a teoria de Freud, a mente estaria dividida em níveis de acesso. Numa ordem hierárquica, em forma de pirâmide, no topo desta estaria a consciência, num nível abaixo a pré-consciência (subconsciente) e ao nível mais profundo, na base da pirâmide, o inconsciente. Na obra *A Student's dictionary of Psychology*, o termo pré-consciente vem definido como pensamentos e conhecimentos que não estão na consciência em momento presente, mas que não se encontram reprimidos e podem ser trazidos à consciência. Freud propõe que o pré-consciente pode mentir entre o consciente e o inconsciente. O interesse de Stanislavski centrava-se no subconsciente, pois este, com a ajuda de algumas técnicas, ficaria acessível à consciência e poderia produzir impulsos que, de certa forma, tornariam mais orgânicas as personagens criadas somente ao nível da consciência.

Não foi por acaso que este fenómeno que implica a relação com a consciência tenha surgido nas investigações de Stanislavski, dado que os dois médicos foram seus contemporâneos e estariam também a fazer descobertas relacionadas com a mente humana. Stanislavski explica que

Vemos, ouvimos, entendemos e pensamos diferente antes e depois de transpormos o limiar do subconsciente. Antes temos sentimentos verosímeis; depois sinceridade de emoções. Aquém dele temos a simplicidade de uma fantasia limitada; além, a simplicidade da imaginação maior. (STANISLAVSKI 1991: 296)

*A Construção da Personagem*, escrito posteriormente, trata do processo exterior do trabalho de um ator, correspondente ao seu investimento técnico e físico. Neste livro, entre outros preceitos fundamentais que configuram o trabalho do ator, Stanislavski defende que

o aparelho físico do ator deve estar totalmente subordinado às ordens interiores da sua vontade e que «este elo entre o aspeto exterior das suas naturezas e a ação recíproca dos dois deve ser desenvolvido [...] ao ponto de se transformar num reflexo instintivo, inconsciente, instantâneo» (STANISLAVSKI 1992: 307). Naturalmente que Stanislavski não se limitou à reflexão sobre o trabalho exterior no seu segundo livro, visto que o mesmo é parte componente de seu “Sistema” e ambos os livros *Preparação do Ator* e *Construção da Personagem* são complementares.

Stanislavski considerou importante, inclusive, dedicar uma parte de *A Construção da Personagem* à abordagem das questões de ética no que toca à profissão, referindo posturas que o ator deve assumir no seu desempenho de ator diante do público em geral. O realizador russo sempre reforça no seu “Sistema” a ideia de sentimentos que pareçam verdadeiros «emoções reproduzidas indiretamente, sob o impulso de sentimentos íntimos verdadeiros» (STANISLAVSKI 1991: 78). A propósito da relevância dos sentimentos para o trabalho dos atores, escreve que «A maioria dos atores não penetra na natureza dos sentimentos que representa. [...] Estes têm de ser conhecidos, estudados, absorvidos, preenchidos, em sua plenitude. O ator que não o fizer, estará condenado a tornar-se vítima do clichê» (STANISLAVSKI 1992: 306).

Não parece que o objetivo do mestre consistisse em que seus atores imitassem os sentimentos de uma pessoa na vida concreta, mas, sim, que pudessem criar, através do estudo e da técnica, sentimentos adequados às personagens. Este “Sistema” de trabalho era tão importante para o realizador que ele afirma

Quanto mais imediato, espontâneo, vivo e preciso for o reflexo que produzimos, da forma interior para a exterior, melhor, mais ampla, mais completa será a noção que o nosso público terá da vida interior da personagem que estamos interpretando em cena. Para isto é que as peças são escritas e o teatro existe. (STANISLAVSKI 1992: 308)

Fundamentalmente, do seu ponto de vista, este parecia ser o grande objetivo numa obra de arte: dar-lhe vida através de personagens que pudessem parecer realidade, aos olhos da plateia. *A Criação de um Papel* discorre essencialmente sobre o trabalho dos atores para um papel específico. A partir da leitura de uma peça, estariam aptos a investigar esta parte do processo.

Estas três obras de Stanislavski constituem a sistematização das inovações sobre os processos de trabalho dos atores que foram sendo apurados em função das descobertas do



também encenador. Entre outros aspetos, ao averiguar a maneira como a tensão atrapalhava o trabalho dos seus atores, Stanislavski desenvolveu o relaxamento como componente da preparação do ator. Observou que algumas partes do corpo correspondiam a determinadas emoções, e essas partes deveriam ser distendidas. O encenador percebeu que a tensão, inclusive muscular, impediria o ator de conseguir se expressar naturalmente, motivo para que o seu trabalho também tivesse contemplado a pesquisa corporal. No livro *A preparação do ator*, dedica um capítulo em exclusivo à descontração dos músculos. O autor comenta a importância dos atores estarem relaxados, esclarecendo como deve ocorrer esse processo:

Um objetivo vivo e uma ação real (pode ser real ou imaginária, desde que esteja adequadamente fundada em circunstâncias dadas em que o ator possa deveras crer) fazem, natural e inconscientemente, funcionar a natureza. E só a natureza pode controlar plenamente os nossos músculos, distende-os adequadamente ou relaxá-los. (STANISLAVSKI 1991: 132)

Neste caso, o trabalho corporal estaria diretamente ligado à preparação interior do ator, e quanto mais delicado fosse o sentimento maior seria a precisão exigida, clareza e qualidade plástica, para expressá-lo fisicamente (Cf. STANISLAVSKI 1991: 132).

No que respeita ainda às pesquisas relacionadas com o trabalho corporal, Meyerhold, um dos seus alunos acima referidos e, também, ator da companhia do Teatro de Arte de Moscovo, enceta uma abordagem diferente sobre o processo de trabalho físico dos atores. Desenvolve um método de trabalho próprio, conhecido como biomecânica, através do qual estuda as ações físicas do ator. A sua pesquisa e o trabalho prático com o enfoque na “teatralidade” apoiam-se em formas do passado como a *Commedia dell’Arte* e a pantomima. Meyerhold deu a entender que o processo de trabalho se processava de fora para dentro, ao contrário do que Stanislavski advogava,

[...] grandes atores captaram intuitivamente o que deve ser um modo de interpretação correto; adivinharam o princípio de uma aproximação ao papel, indo não do interior para o exterior, mas pelo contrário, do exterior para o interior. (MEYERHOLD apud BORIE 1996: 407)

Meyerhold acreditava que a emoção poderia ser despertada em consequência de uma ação externa, seguindo numa direção oposta ao “naturalismo”<sup>1</sup> que não pretende que a psicologia do ator seja fundida com a da personagem. Ele inicia uma luta «contra os métodos naturalistas que os teatros de pesquisa e alguns encenadores tomaram por sua conta» (MEYERHOLD apud BORIE 1996: 397). Meyerhold centra-se no trabalho do ator em detrimento do trabalho sobre a personagem, distanciando-se da estética de Stanislavski. E, ao contrário do seu mestre, não pretendia que houvesse identificação do público com a personagem, no sentido da “identificação simpática”<sup>2</sup> da doutrina Aristotélica. Parece ter sido uma prática comum, entre os outros membros do Teatro de Arte de Moscovo, partir dos princípios propostos por Stanislavski e, posteriormente, desenvolvê-los sob uma outra perspectiva.

Apesar de as diversas abordagens que foram surgindo a partir do “Sistema” de Stanislavski, podemos depreender que o seu estilo de interpretação de ator não serviu somente ao Teatro. Anos depois, seria largamente adotado nas linguagens como o cinema e a televisão, por exigirem um trabalho mais interiorizado do ator, especialmente no que se refere à construção da vida interior da personagem e ao estudo da sua psicologia. Sublinhe-se que, o ator em palco, ao contrário do que sucede no cinema e na televisão, dispõe de outros recursos para “iludir” o espectador caso alguma preparação para a sua personagem lhe escape. Um ator em palco dispõe de larga expressão corporal, vocal, máscara, maquiagem, entre outros artifícios que diferem dos disponibilizados ao ator que atua perante as câmaras. Por esta razão, Stanislavski pode ser o teórico de eleição para os atores e estudiosos da interpretação no audiovisual, em detrimento de Meyerhold que, com a sua pesquisa sobre a teatralidade, se aproximou mais dos estudos relativos ao trabalho dos atores em teatro.

### **1.3. Pudovkin - Stanislavski e a sua importância para o audiovisual**

Aproximadamente pelos anos de 1920, com o advento do cinema falado, a interpretação gestual e as expressões faciais diminuem em importância levando a um estilo

---

<sup>1</sup> «The acting style aims at producing illusion by reinforcing the impression of mimetic reality and by inducing the actor to identify wholly with the character, all of which is supposed to occur behind an invisible fourth wall that separates the audience from the stage» (PAVIS 1998: 236).

<sup>2</sup> «[...] sympathetic identification the imagination perceives, as the reason cannot, the fundamental reality and inner working, the peculiar “truth” and nature of its object» (BATE 1945: 145).

de interpretação mais subtil. O que anteriormente fora necessário ser expresso com o corpo, agora poderia ser dito somente com palavras. E o que tinha de ser expresso com o corpo e reforçado com a palavra poderia agora ser percebido como redundante. Em 1952, o diretor, ator e escritor russo Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953), que ficou conhecido pela influência que exerceu nas teorias de montagem no cinema, realizou um importante trabalho sobre o “Sistema” de Stanislavski.

O artigo chamado “Stanislavsky’s System in the cinema”, foi publicado na revista britânica *Sight & Sound*, pelo British Film Institute (BFI), e constitui um estudo minucioso sobre a técnica de Stanislavski adaptada para o cinema. Através dele pudemos entender melhor a razão que levou o “Sistema” a ser tão útil para os atores desde a época da sua criação até os dias de hoje. Para Pudovkin, o grande mérito de Stanislavski reside no fato de os resultados da sua análise teatral, escrupulosamente verificada pela experimentação, terem produzido um número de princípios objetivos que podem servir a qualquer ator para construir uma metodologia, independentemente do seu temperamento ou talento individual (cf. PUDOVKIN 1952: 34). O escritor russo afirma ser necessário ter em conta que o princípio fundamental, subjacente ao “Sistema” de Stanislavski, consistia em que a arte fosse propriedade de todos. Propriedade no sentido de que qualquer pessoa, mesmo que não dotada de um talento especial, pudesse ter acesso à arte de atuar. Esta é a chave para compreender o compromisso de Stanislavski que continua a produzir resultados valiosos não somente na arte do teatro soviético, mas também na arte em geral e na arte cinematográfica em particular (cf. PUDOVKIN 1953: 34).

Relevante é o fato de, ao estudarmos o “Sistema” direcionado unicamente para o cinema, podermos compreender a amplitude do método que abarca toda a base do trabalho do ator, indiferentemente da linguagem para a qual atua. Pudovkin defende que Stanislavski queria criar um teatro realista<sup>3</sup>, que fornecesse os dispositivos estéticos usados para decifrar o real, fazendo do teatro «a vivid reflection of life» (PUDOVKIN 1953: 34). Neste mesmo artigo, Pudovkin confirma que Stanislavski desenvolveu uma nova percepção da técnica, retratada em *Minha vida na arte*.

Neste livro, Stanislavski relata uma ocasião na qual os seus atores tiveram de representar numa sala muito pequena, determinando a necessidade de adequação do trabalho excessivo de gestualidade e de voz ao espaço. Tudo o que havia de mais subtil,

---

<sup>3</sup> «Realism may be no more than a set of technical responses to narrative constraints, both formulated to some extent according to the times and the pressures of social control» (PAVIS 1998: 303).

como os subtextos<sup>4</sup>, ganhou extrema importância, ao mesmo tempo que a intimidade não usual entre ator e espectador produzia um sentido de sinceridade que deu aos atores a oportunidade de se comportarem como na vida real. Pudovkin assegura que este fato mostrou a Stanislavski novas possibilidades de alterar as formas teatrais e transformar a performance do ator no palco de acordo com as exigências da realidade (cf. PUDOVKIN 1952: 35).

Do ponto de vista de Pudovkin, tal descoberta seria totalmente apropriada ao cinema, afirmando que a atuação do ator de cinema, aproximando-se tanto quanto possível do comportamento humano normal, fundiu-se por completo com a paisagem natural fielmente reproduzida na tela (PUDOVKIN 1952: 35). Porém Stanislavski foi muito criticado ao querer cercar as suas personagens de um realismo considerado supérfluo no palco. Esse realismo nas personagens está relacionado com a sua tentativa de criar personagens o mais próximo possível de uma vida humana, daquilo que está convencionado no tempo e na sociedade como real.

O “Sistema” de Stanislavski não foi simplesmente tomado de empréstimo pelo cinema pois, de acordo com Pudovkin, teve de ser desenvolvido em novas condições técnicas, mais ricas e mais complexas. Para isso tornou-se necessário ao ator criar uma fusão entre a personagem a desempenhar e a sua própria personalidade natural (cf. PUDOVKIN 1952: 36). O objetivo era criar um sentido de realidade que conquistasse o público através de um trabalho consistente e não por causa divina ou accidental.

Quando se refere ao “Sistema”, Pudovkin nomeia, como acima se viu, os tópicos designados por Stanislavski de “princípios objetivos”, e esta é exatamente a forma como Stanislavski os organiza nos seus livros, *Preparação do Ator* e *Construção da Personagem*, por exemplo. A primeira tarefa para alcançar uma interpretação próxima da realidade seria encontrar a simplicidade e a espontaneidade, exigência que Pudovkin também reconhecia, ao dizer que uma reprodução artificial do natural não era suficiente. Um dos principais objetivos de Stanislavski, observados por Pudovkin, seria a implantação de um processo a que chama “transmutação”, entendida como a habilidade de o ator transferir os seus pensamentos e sentimentos para a personagem, pensando e agindo como uma pessoa real. “Transmutação” pode ser identificado com “I am being”, outro conceito segundo o qual o ator deve abrir mão dos seus próprios pensamentos e emprestá-los à personagem, de maneira a que não haja quebra durante a atuação e cada momento seja

---

<sup>4</sup> Algo que não é dito no texto, mas que pode ser percebido através da interpretação do ator.

parte de um “todo”. Opunha-se ao “as if”, pois o conceito de transmutação iria além do “agir como se fosse”, ficando mais próximo do conceito de “ser”. Neste ponto do trabalho a imaginação seria fundamental para o ator que deveria tê-la preparado anteriormente para que no momento da cena pudesse concentrar-se nas suas próprias emoções.

Há uma frase famosa de Stanislavski, citada por Pudovkin neste seu artigo, na qual diz “I don’t believe it!”, utilizada como um recurso para interromper o ator durante a sua fala, a fim de o levar a rever a vivência integral entre o que estava a sentir e o que estava a falar. Se o ator assumisse as emoções em vez de as disfarçar, elas iriam transparecer no seu olhar. Agora está-se no lugar oposto ao “as if”, visto que o ator não precisava de se preocupar em senti-las, pois o sentimento seria o reflexo desta criação imaginária. No teatro pode-se perder este pormenor da emoção, ao passo que tanto na TV como no cinema ele é essencial por veicular em conjunto as subtilezas das emoções.

Partindo do princípio de que os pequenos detalhes podem ser sempre ampliados no audiovisual, o público irá perceber exatamente o que a personagem está sentindo ou verá o esforço do ator “espremendo” a emoção para tentar expressá-la. Daí a importância da sua preparação e do treino constante para os momentos em que não haverá tempo para preparar-se, fato comum ao cinema e ao audiovisual.

Como indica Pudovkin, o valor científico do trabalho de Stanislavski reside na descoberta dessas conexões, na elaboração de métodos e na arte de utilizá-los para encontrar a técnica para o papel a desempenhar (cf. PUDOVKIN 1952: 40). A técnica não deve consistir em “erros e acertos”, mas numa sequência natural de sentimentos, gestos e fala. Este seria o caminho para uma arte próxima da representação da realidade, fundada basicamente num conhecimento completo da real natureza do comportamento humano.

#### **1.4. O gesto e a ação física**

Pudovkin tinha em comum com Stanislavski a busca pelo realismo na atuação, no sentido de propor a conformidade entre personagens e pessoas da vida real e especialmente no que concerne ao “gesto”. O gesto nunca poderia ser mais forte do que o sentimento, para não se identificar com o famoso “gesto teatral”, usualmente associado ao trabalho de Meyerhold. Note-se que o dito “gesto teatral” era observado nos atores que não haviam passado pela escola de Stanislavski, que tinha por principal objetivo ensinar os seus alunos a preservarem uma conexão real entre sentimento, movimento e fala. Pudovkin concordava

que sem treino constante e imaginação criativa o método não poderia garantir sucesso a nenhum ator. Pudovkin procedeu ao estabelecimento de dois campos na “imaginação criativa”, um relacionado com a expressão externa de pensamentos e sentimentos em forma de “comportamento”, outro relacionado com o estado emocional. Com o “comportamento” seria relacionado um dos princípios de Stanislavski conhecido como “ação física”, descrita como uma ação ou movimento dirigidos por um sentimento ou pensamento. A ação física deve ser considerada o mais importante e decisivo elemento a ter em conta pelo ator no *set* de gravações. É através deste tipo de ação que o público poderá interpretar o pensamento ou o sentimento da personagem, por mais subtil que seja.

Pudovkin considera que o “gesto” deve estar diretamente ligado à emoção, entendido como expressão primitiva de um estado emocional. Afirmar que, mal as emoções surgem no ser humano, o gesto inevitavelmente aparece e empresta à palavra o colorido emocional designado de entonação. Assim, para a entonação ser vívida e o gesto sincero deve ser verdadeira e diretamente evocados pelo sentimento (cf. PUDOVKIN 1952: 39). Parece ser sobre tal base que se define o caminho do método do ator no cinema. O princípio do método da “ação física” constituiu talvez um dos mais mal compreendidos, especialmente por aqueles que procuram um gesto para significar uma emoção. O processo, como refere Pudovkin, acontece de dentro para fora, em particular no cinema, pois se não há um pensamento ou um olhar que transmita uma emoção, a probabilidade do gesto não ter significado ou perder a sua importância é grande.

Pudovkin dedica uma parte do artigo ao relato da sua experiência com “não-atores”, ou atores “não-profissionais”. Aí revela a dificuldade quanto à percepção da diferença de trabalho entre aquele tipo de atores e os que conheciam e haviam estudado o “Sistema” de Stanislavski. Afirmar que, assim que começou a trabalhar com “não-atores”, descobriu imediatamente que eles se deparavam com um grande número de dificuldades que ameaçavam destruir a verdade do seu comportamento (cf. PUDOVKIN 1952: 38). Essa verdade poderia estar relacionada com a coerência entre sentir e exprimir em conformidade com o perfil das personagens. Além disso, o ambiente e a presença das câmaras criavam uma rigidez que não conseguiam ultrapassar sem auxílio do diretor. A fim de libertar o “não-ator”, Pudovkin dava-lhe uma tarefa física simples para desempenhar no *set* e na qual ele ficasse totalmente concentrado. Esse método consistia, deste modo, em dar-lhe uma tarefa e nesse caso desapareceria aquela expressão de “sou um figurante” e criava-se uma nova vida, através de uma personagem credível. Desse modo o “não-ator” poderia estar a representar como se não estivesse. Era também notável para Pudovkin a diferença entre

escolher um “não-ator” para um papel no qual ele só precisasse de desempenhar a si mesmo e criar uma personagem distante de si. A dificuldade residia no facto de o “não-ator” ter de imaginar um desejo para coisas que ele não sentiria na vida real e, consequentemente, não possuir as técnicas para desenvolvê-lo.

### **1.5. EUA - Meados do século XX - Introdução do “Sistema” na América**

Em 1920, o grupo do Teatro de Arte de Moscovo foi aos EUA, sob direção de Stanislavski, para representar os seus espetáculos. Nesta ocasião, dois atores do grupo, Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya, decidiram ficar com o objetivo de criar a American Laboratory Theatre na cidade de Nova York. Esta escola, que foi também companhia de teatro americana, treinava os seus atores utilizando o “Sistema” de Stanislavski. A American Laboratory Theatre, que funcionou entre os anos 1923 e 1933, teve como alunos aqueles que se tornariam os grandes divulgadores do “Sistema” na América. Entre eles estavam Lee Strasberg (1901-1982), que nasceu na Ucrânia, mas se naturalizou americano em 1936, Harold Clurman (1901-1980) e Stella Adler (1901-1992).

Em 1931, Strasberg, Clurman e Cheryl Crawford (1902-1986), que podem ser considerados os precursores do método de interpretação norte-americano, fundaram o Group Theatre segundo os preceitos das técnicas do “Sistema”. No Group Theatre, Strasberg focou seis elementos para o desenvolvimento do trabalho do ator: improvisação, memória afetiva (memória sensorial e emocional), análise da cena/circunstâncias dadas, interpretação, imaginação e relaxamento.

Vakhtangov, ator membro do Teatro de Arte de Moscovo e também diretor de teatro, já anteriormente referido, afirmou que estas circunstâncias dadas da cena indicariam aquilo de que a personagem necessitava para se comportar de um jeito em particular e investigava o que poderia motivar o ator a adotar esse comportamento (cf. VAKHTANGOV apud STRASBERG 1988: 85). Todos esses princípios continuavam a ser estudados e desenvolvidos no Group Theatre, cujos membros testavam na prática das suas produções o que haviam aprendido com Stanislavski, buscando os seus próprios resultados. O trabalho do Group Theatre foi considerado significativo porque podia treinar um ator no seu método e com resultados teatrais eventualmente diferentes, inclusive em obras que não fossem reconhecidas como realistas. O treino do ator não estaria condicionado por uma estética ou género, mas sim relacionado com a preparação do equipamento do ator, como o

seu corpo, a sua voz, as suas emoções e as ferramentas para recriar uma vida imaginária. Com a iminência da guerra, o Group Theatre terminou as atividades por volta de 1941.

### 1.5.1. Lee Strasberg

Lee Strasberg continuou a trabalhar como professor depois do término do Group Theatre e entendeu que a principal questão no século XIX era tentar saber se o ator deveria experienciar a emoção ou se ele deveria demonstrá-la. Strasberg adotou a proposta de Stanislavski, que propunha ao ator “ser” ou “viver” a personagem. Isto apesar de a discussão acerca do problema do ator no século XVIII ter sido um estímulo para a escrita do *Paradoxo sobre o comediante* de Denis Diderot. Strasberg reconhece que o seu comportamento em relação a esta obra foi negativo de imediato, provavelmente em razão da argumentação de Diderot segundo a qual o ator deve-se pautar por um distanciamento das emoções. Porém, ao verificar que o próprio Stanislavski a citava no seu livro *Minha vida na Arte*, começou a reestudar o paradoxo.

A sua intenção era tentar compreender o que Stanislavski poderia ter percebido na obra de Diderot que parecia tão contraditória em relação à sua própria teoria e prática. Uma das constatações de Diderot, que produziu absoluto sentido para Strasberg, foi que «Whether on the stage or in ordinary life, the man who displays more than he feels affects ridicule rather than sympathy» (Diderot apud Strasberg 1988: 34). Strasberg então depreendeu que o motivo principal do interesse de Stanislavski no paradoxo foi a questão de um “método de criatividade”. O processo criativo teria que ocorrer em lugar e tempo definidos e poder ser repetido. Foi por esta razão que Stanislavski trabalhou com o controlo pela consciência de faculdades que em outras artes poderia ser inconsciente e esporádico, tal como Diderot preconizava.

O diretor americano, ao ter visto os espetáculos de Stanislavski nos EUA, declarou não ter presenciado apenas uma boa atuação, mas algo que poderia responder às questões que ele se colocava a respeito dos problemas do trabalho do ator (cf. STRASBERG 1988: 38). Possivelmente por este motivo ter-se-ia juntado ao grupo formado pelos atores russos. Da observação detalhada de atores como Eleonora Duse (1858-1924) e Charlie Chaplin (1889-1977), dos seus gestos expressivos, de como alcançar o tema da peça, do que se tratava, e de como isso era percebido através das suas expressões, é que Strasberg partiu para a sua investigação.



Uma nova motivação para a investigação decorreu de um espetáculo desconhecido a que assistiu numa língua que não entendia, e Duse conseguiu dizer-lhe sobre aquilo que era a peça através da sua atuação. Strasberg relata que ela lhe demonstrou que atuação não consistia apenas em explosões emocionais ou mesmo na apresentação da profundidade da emoção. Na atriz italiana ele viu uma consciência de atuação de “momento-a-momento”<sup>5</sup> da vida da personagem. Duse era capaz de encontrar gestos no palco que, além de naturais, eram tão expressivos que seria difícil sugerir de uma outra forma (cf. STRASBERG 1988: 18). Strasberg estava obcecado em descobrir qual o problema central do ator e, como não havia material sobre a história da atuação, começou a ler biografias de atores, porém estas diziam muito pouco sobre o processo de cada ator para alcançar uma boa performance.

O treino básico do ator consistia, para ele, em controlar as faculdades humanas, criando convincentemente, mentalmente, física e emocionalmente, além de expressar isto da forma mais dinâmica e vívida possível. Uma das características das funções do ator seria saber decorar o texto, no entanto, para Strasberg esta habilidade nada tinha a ver com atuação, pois trata-se de memória pura. A única coisa que o ator precisa de saber é o que está a fazer e o que está a acontecer, pois desse modo, mesmo que esqueça as suas falas, poderá dizer outra coisa qualquer sem interromper a cena. O importante é o ator acreditar no que ele está a fazer na cena e isso, sim, tem a ver com a atuação.

O diretor americano continua a lidar com as questões do subconsciente abordadas por Stanislavski e afirma que, quanto maior é a influência dos hábitos inconscientes de pensamento, sentimento e comportamento sobre o ator durante o processo real de atuação, tanto mais o ator precisa de estar consciente deles (cf. STRASBERG 1988: 103). Explica igualmente que o instrumento de trabalho do ator não poderia ser assemelhado a uma página em branco, pois este responderia também a impulsos acumulados, condicionamentos, desejos, hábitos e modos de comportamento e expressão. Tal fenómeno acontecia de forma tão automática que o ator não tinha consciência e era, portanto, incapaz de lidar com a situação (cf. STRASBERG 1988: 103).

Assim, a adequação do subconsciente fazia parte dessa preparação, e para se referir a isso Strasberg utilizava muito a palavra «adjustment», como, por exemplo, «Shipboard adjustment», «FBI adjustment», com o objetivo de ajustar o subconsciente do ator a determinada situação, sendo para o efeito gerada uma circunstância imaginária através de estímulos sensoriais. Outro dos grandes problemas identificados é a “antecipação”, isto é,

---

<sup>5</sup> Viver "momento a momento" é uma técnica que permite ao ator acomodar-se a qualquer alteração inesperada que ocorre em cena.

as coisas que o ator já sabe, tendo no entanto que agir como se estivesse a ser surpreendido. Tal como num jogo de improviso, no qual ninguém sabe qual será a próxima fala, tem de reagir no momento, como na vida. Strasberg apresenta o seguinte exemplo:

The actor will say in character, “I don’t understand,” and will therefore pretend not to understand. But a real character who says, “I do not understand,” is that moment actively trying to find out what it is that is being said. (STRASBERG 1988: 108)

O mesmo ocorre quando uma personagem diz “Eu não sei onde ir”, e o ator está preocupado com o “onde” e não com o fato de “não saber” para onde deve ir. A diferença pode parecer subtil, porém irá remeter para emoções diferentes que, por consequência, irão transparecer na atuação. Considera que a improvisação ajuda o ator a encontrar esse caminho e que este parecerá mais lógico e convincente, não apenas do seu ponto de vista, mas do ponto de vista da plateia.

### **1.5.2. . Memória Afetiva**

A memória afetiva foi um dos grandes princípios aprofundados por Strasberg, sendo um dos que mais serviram ao cinema. De acordo com Boleslavsky, o já mencionado discípulo de Stanislavski, a memória afetiva é dividida em duas categorias: memória analítica, que refere o modo como algo deve ser feito, e a memória real do sentimento, conhecida como memória emotiva. Boleslavsky explica que o objetivo da memória afetiva não é realmente sentir ou ver ou tocar, pois isto seria alucinação, mas relembrar o estado emocional em que o ator se encontraria quando estivesse a fazer determinada ação (BOLES LAVSKY apud STRASBERG 1988: 69).

No livro *A Dream of Passion*, Strasberg dividiu a memória afetiva em duas: “sense memory”, considerada a memória dos sentidos como imagens, cheiros, gostos e sensações físicas, e “emotional memory” que pode ser entendida como a memória de experiências subjetivas do sujeito que implicam algo ou alguém exterior a ele. A memória do sentimento seria a emoção em si. Ela existe porque o sentimento já foi experimentado em alguma circunstância. Assim sucede porque o ator tem de estar apto a criar não apenas o comportamento, mas o estado mental e emocional da personagem, sendo a ação física determinada por este estado de emoção (cf. STRASBERG 1988: 164). Strasberg concorda

ainda que o treino dos sentidos, para responder a estímulos imaginários, se tornou parte do treino básico do ator e que a memória afetiva é um dos maiores problemas do ator. A técnica do ator consiste em saber o que estimula a sua vida afetiva.

A expressão “memória afetiva” pode ser, geralmente, confundida com a “memória emocional”. Pode ainda ser definido outro tipo de memória, a chamada memória “analítica” no sentido de lembrança racional de um acontecimento realmente passado, por outro lado relacionada com situações que foram imaginadas e/ou criadas pelo ator. Um exemplo dessa “memória analítica” poderia ser o ator imaginar-se na mesma situação da personagem, nas mesmas circunstâncias e criar memórias imaginárias disso que fossem plausíveis para a personagem. Não quer isto dizer que, ao lembrar-se da situação, o ator sentisse involuntariamente o que aconteceu, uma vez que a memória do que sentiu naquele momento poderia já não existir. Strasberg considerava que o treino dos sentidos e das emoções deveria ser uma parte essencial do seu sistema educacional, e os procedimentos descobertos poderiam ter um valor inestimável para a formação do ator (STRASBERG 1992: 201).

Estas subtilezas levar-nos-ão ao subtexto, que, como já referimos<sup>6</sup>, pode ser definido como o que está por trás, ou além, do significado das palavras, identificado como os verdadeiros pensamentos da personagem. Como Strasberg indica «Subtext is the real meaning of the line – a compound of both sensation and emotion» (STRASBERG 1988: 164). Esses são os pensamentos que hão-de vir à tona, através do olhar e dos gestos, completando ou, por vezes, acrescentando um sentido muito mais importante do que as palavras em si.

### **1.5.3. Actors Studio – Desenvolvimento do “Método” na América**

Stella Adler, Elia Kazan (1909-2003) e Sanford Meisner (1905-1997), que também integraram o Group Theatre, tornaram-se os grandes responsáveis pelas novas adaptações do “Sistema” na América. Meisner continuou como professor e desenvolveu o seu próprio método, conhecido como “Meisner Technique”, afastando-se da “memória afetiva” e aproximando-se mais do uso da imaginação. Em 1934, depois de estudar pessoalmente com Stanislavski, Stella Adler abandonou o grupo e, em 1949, fundou a sua própria escola.

---

<sup>6</sup> Cf., neste capítulo, nota nº 4.

Kazan via o Group Theatre como a melhor influência no mundo do teatro desde os russos no século XX e confessou que Harold Clurman e Lee Strasberg fizeram a mesma coisa que Eisenstein e Dovzhenko Filmes fizeram para ele, «made me feel that the performing arts, theater and film, can be as meaningful as the drama of living itself» (KANZAN 1974: 177).

Em 1947, já depois da guerra, o Actors Studio foi fundado pelos participantes do Group Theatre, Elia Kazan, Robert Lewis (1909-1997) e Cheryl Crawford. O Actors Studio funcionava como uma espécie de associação para atores profissionais, diretores de teatro e dramaturgos e fornecia treino aos atores que fossem seus membros. Kazan convidou Lee Strasberg para ser o professor do Actors Studio que aceitou o convite. As duas áreas de estudo de maior importância eram a Improvisação e a Memória Afetiva, porquanto os diretores consideravam que ao fazer uso destas técnicas o ator poderia expressar as emoções apropriadas da personagem.

Kazan acreditava que o “Sistema” de Stanislavski se encaixava perfeitamente no teatro americano porque dava ênfase não ao homem herói, mas ao herói em cada homem, incluindo a ideia russa de que «the profound soul of the inconspicuous person also fits the American temperament» (KAZAN 1974: 339). Toda uma geração de atores foi formada por ele através da utilização dos exercícios básicos de Stanislavski e do desenvolvimento dos sentidos, da imaginação, da espontaneidade, do físico e, acima de tudo isso, despertando os seus recursos emocionais (cf. KAZAN 1974: 336). Um dos elementos básicos do “Sistema” de Stanislavski, que sempre o ajudou quando dirigia filmes, era uma palavra-chave que identificava como “to want”,

We used to say in the theatre: “What are you on stage for? What do you walk on stage to get? What do you want?” I always asked that of actors; what they’re in the scene to obtain, to achieve. (KAZAN 1974: 340)

Tanto a cena deve ter um objetivo como o ator deve descobrir os objetivos da sua personagem em cena. Outro recurso que utilizava no seu processo com atores era falar sobre a cena, o que acontece na cena e o que aconteceu antes, ou seja, aquela informação que o *script* não inclui, devendo por isso criá-la. Kazan considerava fundamental que o ator restabelecesse o que aconteceu antes da cena em si (KAZAN 1974: 341). Dessa forma, o “Método” de treino para atores foi sendo desenvolvido com algumas regras úteis que possibilitavam, entre outras coisas, o controlo e o uso do subconsciente. Esse trabalho com

a imaginação e o subconsciente resultaria no mesmo sentimento de verosimilhança em cena investigado por Stanislavski.

Lee Strasberg passou a ser sinónimo do Actors Studio e o tipo de atuação proposta nesta escola tornou-se a principal tradição da atuação americana (cf. KAZAN 1974: 337). Strasberg relata que no Actors Studio teve de encontrar formas de lidar com os maneirismos<sup>7</sup> dos atores que obscureciam a plausibilidade da expressão, e isso envolvia o relacionamento entre intensidade de sentimentos e emoção (cf. STRASBERG 1988: 95). O diretor fazia os atores perceberem a diferença entre maneirismos na atuação e realidade utilizando o mesmo método do qual fez uso no Group Theatre. Entendia que a continuação da consolidação e descobertas de Stanislavski e Vakhtangov se tornaram a base do “Método”. Ao assumir a direção artística do Actors Studio definiu o centro da sua questão relativa ao problema dos atores. O problema não era encontrar a paixão, a emoção ou a verdade, o problema era expressá-la!

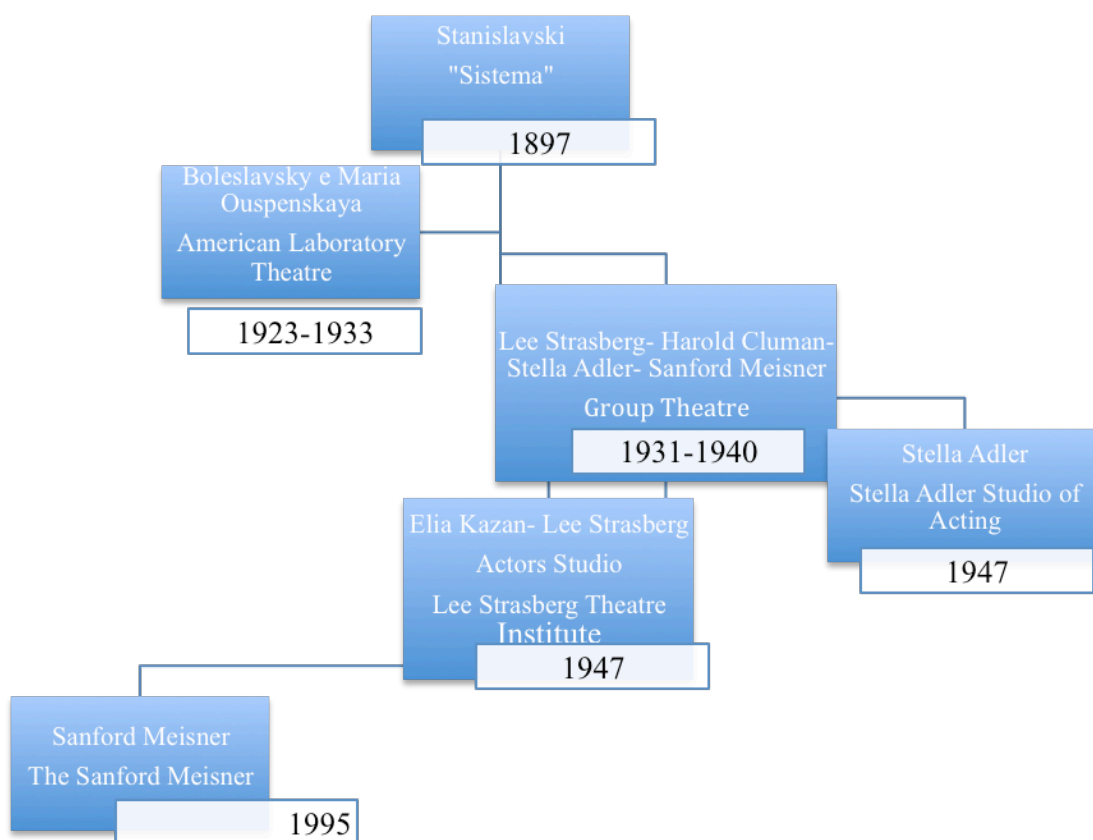
Com o sucesso do “Método”, Lee Strasberg funda em 1969 o Lee Strasberg Theatre Institute que continua a funcionar na Califórnia e em Nova Iorque, oferecendo formação para atores em diversas áreas específicas. Encontra-se ainda nos EUA, o Actors Studio, conhecido por aprimorar e ensinar o “Método”, a escola de Stella Adler, Studio of Acting que, no seguimento do seu método, abandonou a memória emotiva, trabalhando somente a partir da memória sensorial. Além destas, a escola de Meisner, o The Sanford Meisner Center for the Arts, fundado em 1995, continua formando atores. Cada uma procura e aperfeiçoa as suas técnicas à sua maneira. Entendemos porém que toda a matéria bruta responsável pelo início e desenvolvimento deste tipo de pesquisa é proveniente do mestre Stanislavski. O trabalho de Stanislavski foi tão importante para o desenvolvimento do realismo socialista<sup>8</sup> na União Soviética quanto para o realismo psicológico nos Estados Unidos.

---

<sup>7</sup> Gesticulação artificial ou exagerada, tiques, manias.

<sup>8</sup> Realismo Socialista foi uma linguagem estética adotada oficialmente na União Soviética de 1932 a meados dos anos 1980 que seguia a tradição do realismo russo do século XIX, em que se propunha a ser um espelho fiel e objetivo da vida. (cf. *Encyclopædia Britannica*)

O desenvolvimento do “Sistema” deu-se fundamentalmente da seguinte maneira:



O “Sistema” Stanislavski criado no Teatro de Arte de Moscovo em 1897 foi sendo desenvolvido pelos seus seguidores. Inicialmente com a criação do American Laboratory Theatre, em 1923, a que se seguiu o Group Theatre em 1931. Estes forneceram o fundamento metodológico para a criação do Actors Studio, Stella Adler Studio e Lee Strasberg Institute, em 1947. Foi deste último que partiu Sanford Meisner para a criação do seu método em 1995.

## 1.6. Metodologia no audiovisual

Ainda que existam algumas diferenças entre a representação para TV e a representação para cinema, o veículo para onde a interpretação é direcionada é o mesmo: a câmara. Tanto no cinema quanto na TV o ator lida com esta nova forma de orientar o seu trabalho de atuação e de construção da cena. Todavia, existem diferenças que residem em

vários elementos técnicos, como a própria linguagem em si, por exemplo, a quantidade de câmaras, os *sets* de filmagem, ritmo, luz, sombra ou a estética adotada pelo realizador.

Na TV, geralmente o ator só tem a oportunidade de repetir um *take* quando há alguma falha técnica que justifique regravar a cena, ou quando esquece uma parte considerável do texto. Nesse momento pode aproveitar para corrigir algo em seu desempenho que identifique como podendo ter sido melhor. Essa observação é feita, na maior parte das vezes, por um diretor de atores que está no *set* justamente para identificar esses momentos de desempenho em relação à sua personagem e orientá-lo no melhor sentido. Abordaremos com mais pormenor a especificidade desta função quando dermos conta dos estudos de caso de atores de TV, observados em ambiente profissional.<sup>9</sup>

Uma das diferenças mais relevantes entre a TV e o cinema, é o número de câmaras. Enquanto no cinema se filma geralmente com uma câmara e as repetições de cena podem ser gravadas em vários ângulos diferentes, na TV tem-se no mínimo 3 câmaras principais, uma para cada ator e uma geral. O imediatismo da TV também obriga a um ritmo mais acelerado no qual o ator não encontra tempo para trabalhos detalhados de representação. Alguns atores podem não ver o estudo ou a técnica como necessária, porque creem que mal serão percebidos no *set*. O fato é que se o ator souber o seu texto, for verdadeiro no seu trabalho com a personagem, passará despercebido, mas se errar, não parecer representar bem e não conseguir realizar o que o diretor almeja, provavelmente será notado. Por essa razão ele tem que entrar no *set* preparado para dar o seu melhor contributo em todas as cenas previamente preparadas, lidas, estudadas, decoradas e, quando existir essa rara possibilidade, ensaiadas com seu colega de contracena.

Todavia, a base para dar início a esse trabalho, tanto na TV quanto no cinema, será quase sempre a mesma, uma técnica que busca a realização da verosimilhança em cena, sentimentos credíveis, “reais”. Após o intenso desenvolvimento dos métodos e das diversas técnicas de interpretação para as câmaras, pode-se dizer que são recentes as publicações que abordam o tema de forma específica. Escolhemos algumas obras, publicadas na tradução em língua portuguesa, que nos pareceram abordar o tema ou até mesmo propor um método para o trabalho do ator no cinema. Entre eles figuram os livros *O trabalho do ator do cinema*, de Assumpta Serna, que propõe um método muito prático, com exemplos utilizados na sua vida profissional, e o livro de Jacqueline Nacache, *O ator de Cinema*, não tão prático, mas com referências técnicas muito específicas para o trabalho do ator para as

---

<sup>9</sup> Cf. Capítulo 4.

câmaras. Como a nossa dissertação engloba o trabalho do ator para a TV, o que encontramos em língua portuguesa que pode ser considerado mais especializado revestindo-se de um perfil quase didático, é o *Manual de Interpretação para a Televisão: prático e teórico*, de Aloyzyo Filho. Neste livro o autor propõe exercícios muito peculiares para o trabalho do ator face às câmaras e aborda de forma breve questões técnicas precisas como a voz, a luz, o estudo do texto e a personagem, com a diferença de as técnicas serem contextualizadas no ambiente televisivo.

Jacqueline Nacache é coordenadora de conferências sobre estudos cinematográficos na Universidade de Paris e publicou diversos livros e artigos dedicados ao cinema americano. No livro *O Ator de Cinema*, a autora ocupa todo um capítulo com o trabalho do ator norte-americano e naturalmente apresenta reflexões em torno dos seus estudos sobre o Actors Studio. Nacache refere-se ao “Método” desenvolvido no Actors Studio como uma representação tensa, que privilegiava mais a procura das emoções do que a distância do ator em relação à sua personagem. Por esta razão o nome de Tennessee Williams é de há muito associado ao Actors Studio, possivelmente por causa da atmosfera psicodramática das suas peças (cf. NACACHE 2005: 109). Nacache esclarece que o “Método” de Strasberg foi baseado na sua interpretação dos princípios e procedimentos do “Sistema” de Stanislavski e também nas clarificações e estímulos de seu principal discípulo, Vakhtangov. A estudiosa observou que Vakhtangov «interessava-se menos pela interioridade que pelo resultado do sentimento em termos de *ação*, e terá feito evoluir Stanislavski nesse sentido no fim de sua vida» (NACACHE 2005: 111).

É possível que ocorra aos atores, especialmente os que possuem pouca experiência, que não precisam desenvolver um trabalho de atuação para um filme, bastando agir naturalmente, como agiriam na vida real, delegando a sua atuação às indicações de ação feitas pelo realizador. Embora alguns realizadores possam optar por essa forma de trabalho, como é o caso dos que trabalham com “não-atores, o fato do ator estar em cena, como se não atuasse, não quer dizer que ele não tenha que fazer nada. É quase como se fosse a vida real de uma pessoa capturada naquele momento pela câmara, porém isso difere no sentido de que o ator, além de estar sendo capturado, tem de estar consciente da linguagem técnica que utiliza para comunicar. A técnica desenvolvida no Actors Studio consiste em que o ator “realista” faça a identificação do seu papel com certos elementos interiores que ele já possui e seleciona em si mesmo (cf. NACACHE 2005: 114). Isto facilitaria esse processo de fusão e comunicação entre ator e personagem, independentemente da maneira como o ator realizasse este processo.



Constantin Stanislavski e Vsevolod Meyerhold moldaram a estética teatral durante o século XX e, conseqüentemente, muitas das áreas da representação do ator ocidental baseiam-se numa inspiração stanislavskiana reduzida às suas ideias fundadoras (cf. NACACHE 2012: 113). Dessa maneira a estética de interpretação pelos atores também se foi adequando às novas linguagens.

O estilo de representação dos atores que vemos hoje nas telenovelas, por exemplo, e na maior parte dos filmes, é claramente reminiscência do “Sistema” de Stanislavski que foi desenvolvido nesta época. Neste “Sistema”, a autenticidade e a naturalidade deviam ser acometidas de uma constante interrogação sobre as motivações psicológicas da personagem (cf. NACACHE 2005: 31). A autenticidade a que Nacache se refere é atuação mais próxima possível da realidade empírica. Por este motivo, tanto o “Sistema” quanto o “Método” serviram perfeitamente ao cinema, pois estes superaram «a arte de *representar*, baseada só na mecânica dos gestos, para alcançar a verdade de uma atuação e de uma personagem cuja alma se alimenta da vida interior do ator» (NACACHE 2005: 31). A arte de representar é tão artificial como a arte realista: ambas querem parecer, mas com uma diferença, a arte de representar assume-se como tal, a arte realista é de má consciência. Finge não ser o que é: uma arte de representar, arte, tanto que pode ser aprendida, como tem sido demonstrado nesta dissertação.

Também do ponto de vista de Jacqueline Nacache, a maior parte desse “Método”, apesar de abordar também o treino físico, está assente no trabalho subjetivo do ator. Uma destas ferramentas que serviram perfeitamente ao cinema é a “memória afetiva”. Tudo isto para permitir uma interpretação na qual o ator parecesse verdadeiro aos olhos do público, como herói do dia-a-dia e fazendo uso de uma linguagem coloquial. De acordo com a autora, o novo objetivo é «a sobriedade, como forma de representação puramente cinematográfica» (NACACHE 2005: 41).

No cinema a preto e branco, já havia indicação dessa nova estética que seria posta em prática nos anos seguintes. No filme *Fado, História de uma Cantadeira*, realizado por Perdigão Queiroga no ano de 1947, por exemplo, as personagens atuam e contracenam de forma realista. A verosimilhança está presente em todo o desenrolar das cenas, o que inclui as cenas de contracena, transições de um ambiente para outro e continuidade das emoções dos personagens.

O cinema foi desenvolvendo a sua estética, mas não paralelamente ao caminho percorrido pelo ator. Tem-se buscado no ator uma verdade interna que seja refratada no seu exterior, para se tornar credível. Mesmo em filmes em que a estética cinematográfica não

seja realista como os filmes de ficção científica, por exemplo, o ator deve manter, na maior parte das vezes, uma representação plausível e totalmente realista para a sua personagem.

Naturalmente que uma representação teatral, um filme ou uma telenovela nunca corresponderão à realidade, no mínimo por fatos que decorrem durante semanas se concentrarem em poucas horas, ou o inverso. No caso da telenovela, o público está de posse das regras estéticas que a regem, pois sabe que por mais realista que seja, trata-se de uma obra ficcional, pois recebe esta informação da emissora. Do mesmo modo que já possui as regras estéticas para perceber quando se trata de um telejornal ou um programa de entretenimento, pelo modo como o produto é apresentado. Ao mesmo tempo o produto audiovisual também obedece às regras detidas pelo público para que haja a comunicação entre a obra e o expectador.

Para este tipo de filmes, o espectador parte da premissa de que o que será mostrado não corresponderá à realidade, porém para que possa “acreditar” na história, será necessário que os atores ajam em relação às circunstâncias como se elas fossem reais. Se a interpretação for exagerada, ou sóbria demais, ou não se harmonizar de alguma forma com o contexto, esta irá possivelmente suscitar a atenção do espectador para “algo de errado” com o filme.

Para Nacache nem sempre os objetivos do “Método” foram alcançados, resultando às vezes, no seu pior, em representações nervosas e expressividade excessiva de gestos, «Como exige o realismo da representação, um beijo já não pode ser um roçar pudico dos rostos; quanto à violência, as pancadas e as quedas já não convencem se não houver suspeita de um sofrimento real» (NACACHE 2005: 120). A autora também considera equivocadas algumas estratégias de apelo à realidade, em nome da qual se faz, por exemplo, o uso do nu e do explícito. Sobre o filme *Irreversível* (G. Noé, 2003), Nacache comenta a propósito da cena de violação interpretada por Monica Belluci que com esse desempenho da atriz «o cineasta julga atingir o núcleo duro de uma verdade cinematográfica – quando o plano apenas mostra, lamentavelmente, um sofrimento em direto, tida como única prova possível do empenho do ator» (NACACHE 2005: 128).

Podemos ver no cinema atual cenas quase “hiper-realistas” de sexo, como no filme francês *La vie d'Adèle* (2013). No filme, dirigido por Abdellatif Kechiche, a cena de sexo por pretender uma aproximação tão exagerada da realidade, poderia facilmente causar o efeito contrário, que seria o de estranhamento. Nacache coloca a nudez como sendo «mais um fato, o mais pesado de vestir e por isso reservado aos principiantes» e ainda ressalta que «O corpo nu dos atores, erótico ou não, não será o lugar onde se decide a sua verdade»

(NACACHE 2005: 120). Pode-se questionar qual seria a diferença entre esta cena de sexo, e a mesma cena no contexto de um filme pornográfico. O público-alvo deste e o seu objetivo são claros, porém no filme de Abdellatif Kechiche fica no “ar” a importância do caráter explícito da cena, especialmente pelo seu tempo de duração. Como sustenta Nacache em relação a esse caráter explícito,

[...] não é apenas uma questão de indecência; o mais grave não está aí, está no modo como o processo de ficção fica ameaçado, até suspenso, pelo valor documental que a ação real injeta na imagem. Não só certos comportamentos atestados como “reais” não conseguem garantir efeitos de verdade, como os comprometem. (NACACHE 2005: 122)

Recurso semelhante foi utilizado no filme *Nymphomaniac: Vol. I*, de Lars von Trier (2013), porém as cenas de sexo no filme faziam parte da necessidade dramática da história. Para estas cenas, foram utilizados atores profissionais de filme pornográfico e foram “ilustrativas”, no sentido de que não precisaram de ser arrastadas no seu tempo de duração para que cumprissem a sua função. Parece que está a acontecer no cinema o que Nacache já havia considerado no seu estudo, ou seja, que «A busca febril do natural só podia desembocar nos exageros do naturalismo» (NACACHE 2005: 112). E trabalhar no cinema apresenta duas possibilidades: ou o ator descobre a verdade escondida, mas existente na cena, ou ele deve introduzir a correção necessária sugerida pela sua percepção do que é real. Como afirma Nacache, esse é o espírito da “representação íntima” do “Sistema” que Pudovkin adaptou ao cinema (cf. NACACHE 2005: 40). Os filmes, como os livros, integram-se em gêneros e subgêneros e respectivas estéticas. Depois vêm as questões que são, afinal, da arte, da forma, das substâncias semânticas, dos gostos dos públicos, da finalidade estética ou do fim mercantil, etc.

A autora observa que na Europa e nos Estados Unidos a evolução do ator decorre de um modo mais prático que teórico e afirma ter sido necessário que o ator se habituasse ao cinema, ou que o cinema se habituasse ao ator, e «tanto num sentido como no outro», o ator teve de passar por uma «desteatralização da representação» (NACACHE 2005: 41). Nacache chama a atenção, inclusive, para o fato de a crítica cinematográfica, quando parte para uma análise do trabalho do ator, na maior parte das vezes estar baseada numa «relação ator-personagem mais ou menos conseguida» (NACACHE 2005: 113).

O interessante do audiovisual é que o ator é quase único para a sua personagem, que estará sempre com ela relacionado. Por exemplo, quando pensamos na telenovela brasileira *Gabriela Cravo e Canela*, de 1975, somos remetidos para a personagem Gabriela, interpretada pela atriz brasileira Sônia Braga. Ou, se não recuarmos tanto no passado, iremos ao *remake* da novela em 2012 protagonizada pela atriz Juliana Paes. São, no máximo, duas atrizes. Quando nos referimos a Medeia, personagem de Eurípides, seria muito difícil identificar qual seria a atriz a dar cara a esta personagem de teatro, devido ao enorme número de produções já realizadas nos mais diversos países do mundo.

Assumpta Serna afirma que a única forma de o ator encontrar a sua técnica pessoal será através de experiência e intuição, justamente pela falta de livros especializados sobre o trabalho técnico dos atores, fato este que a motivou a escrever o respectivo livro. Nesta obra, ela propõe um conjunto de técnicas constituídas através da sua experiência pessoal fundamentada no “Sistema” de Stanislavski e sublinhando que as origens da técnica do ator, tal como a entendemos atualmente, devem ser procuradas neste “Sistema”. E confirma que o “Sistema” de Stanislavski foi uma contribuição fundamental para a teoria de interpretação do actor (cf. SERNA 1999: 203).

Para Serna o objetivo do ator seria o de libertar o corpo e a mente para que estes se tornassem recetores de todos os estímulos presentes, sem rejeições intelectuais nem bloqueios emocionais. Em consequência disto, o actor teria necessidade de desenvolver uma técnica, não lhe bastando sentir a personagem (cf. SERNA 1999: 13). Esta autora propõe um método próprio que pode ser copiado ou servir até de modelo, porém deixa claro que o importante é que os atores usem a técnica cinematográfica como aliada e utilizem a expressividade dos planos e da montagem para transmitirem melhor a sua mensagem emotiva (cf. SERNA 1999: 11). Ela define representação da seguinte maneira:

Representar é responder a estímulos em circunstâncias imaginárias, de uma maneira pessoal e dinâmica que seja verdadeira em estilo, no tempo e espaços imaginados, para que esses estímulos e acções possam ser comunicados a um público em forma de ideias e emoções. (SERNA 1999: 13)

Uma das questões que permeiam este trabalho e pode-se dizer quase uma das mais importantes é saber se, de fato, existe um método de trabalho para ator no audiovisual. Assumpta Serna e Jacqueline Nacache, através dos seus estudos sobre as várias adaptações do “Sistema” de Stanislavski e do “Método” de Strasberg, dizem que sim. E, mais,

afirmam que a partir dessa base se desenvolve uma metodologia que pode ser considerada pessoal, mas para isto o ator necessita de formação, o que pressupõe «uma comunhão de ideias e métodos de trabalho, e um nível de cultura cinematográfica similar ao das pessoas que têm poderes decisivos sobre o resultado de um filme» (SERNA 1999: 10).

A aprendizagem que o ator tiver na sua formação dir-se-á “teatral”, na qual as personagens e suas relações carregam todo o significado da história, devendo ser adaptada ao meio cinematográfico, e constituir uma base sólida de conhecimentos para o desenvolvimento de uma técnica pessoal. No cinema, será exigido ao ator uma atenção maior para completar com verdade a exteriorização do seu estado de espírito, pois a representação está limitada ao enquadramento e a ter de exprimir determinada emoção, de acordo com um plano específico. Segundo Serna, os atores que desenvolverem uma técnica própria serão capazes de,

sugerir atitudes da sua personagem respeitando e entendendo o ritmo temporal de trabalho e o trabalho da equipa, canalizando a sua energia de entrega dentro dos limites de o que é possível tecnicamente e no tempo adequado, garantindo assim o seu próximo emprego. (SERNA 1999: 11)

Outro aspeto da técnica a ser desenvolvida pelo ator que trabalha no vídeo é a continuidade. A descontinuidade do cinema exige ao ator concentrar-se em cada cena como se ela fosse a única realidade existente. No teatro o ator tem conhecimento de todo o conjunto, começa a sua ação no início, tem o ápice e sabe para onde caminha a sua atuação até o final. A sua cena evolui em tempo real, juntamente com suas emoções, movimentação, memórias vivas do que aconteceu minutos antes, e o que acontecerá depois. Enquanto o ator de teatro memoriza uma peça inteira, o ator de cinema geralmente aprende o seu texto em partes, fora de uma ordem cronológica. No cinema, muitas vezes, o intérprete começa por gravar a cena do meio, pela primeira vez no *set*, olhando pela primeira vez para o seu parceiro de cena, que na história pode representar o grande amor da sua vida. O ator precisa de “criar” uma continuidade que não existe, nem nunca existiu. É uma continuidade imaginária, que o artista deve procurar em si mesmo, na sua mente ou no seu corpo.

Como diz Serna, no cinema o ator terá também de «recordar a natureza emocional do plano geral rodado há cinco minutos antes ou vinte dias antes com todos os pormenores» (SERNA 1999: 70). Para o trabalho na TV essa continuidade ocorre de forma

um pouco diferente devido ao fato de a telenovela ser escrita diariamente e o ator poder, às vezes, ter acesso ao seu texto somente na véspera de gravar. Isto é facilmente observado em ambiente profissional de gravações de telenovelas, em que a gravação de cada cena é uma corrida contra o tempo.

Algumas produções exigem o pagamento de diárias de pessoal e de equipamentos, além da logística que envolve uma cena externa ao estúdio. Nesse caso a questão do custo torna-se mais importante do que o resultado estético da cena. Provavelmente não se arcará com o custo de uma diária exclusivamente por uma cena que não ficou “boa”, por essa razão espera-se de tudo e todos que acertem no primeiro ou, ao menos, nos primeiros *takes*.

O ator também deve estar preparado para interrupções no seu trabalho por qualquer falha técnica que possa ocorrer. Deve estar treinado para começar a chorar, parar, começar, parar, quantas vezes forem necessárias se a cena pedir e, de preferência, parecer credível em todas elas. Além de que toda cena deve trazer uma informação nova ou estar conectada com algum objetivo da personagem para manter o interesse do espectador.

Se esse objetivo não estiver claro no roteiro, ou for fraco, maior será o trabalho do ator ao tentar identificá-lo, ou até mesmo ter de criá-lo para poder dar mais consistência ao seu desempenho. Quando não há essa percepção, pode ocorrer um conjunto de momentos supérfluos na cena que não tem conexão com o objetivo desta. Neste caso o trabalho deverá ser feito pelo próprio ator, de contrário ele poderá ser responsabilizado pelo público dos momentos aborrecidos ou sem sentido da cena. Ao identificar o grande objetivo da personagem na história, ao menos até onde o ator tenha conhecimento, cada pequena cena, fala e ação terão um objetivo pequeno que será como uma “linha direta de ação” em direção ao “superobjetivo”, ao qual Stanislavski também deu atenção especial ao seu “Sistema”.

Além de Serna e Nacache, e à parte das poucas publicações em português, outros refletiram sobre os novos métodos, as técnicas e o “Sistema” de Stanislavski na contemporaneidade, comentando de que forma eles permanecem ainda atuais, as suas alterações, e os seus usos presentemente no audiovisual. Um desses autores que merecem distinção é Jean Benedetti (1930-2012), que foi tradutor do trabalho de Stanislavski diretamente do russo para o inglês e também criador do Stanislavski Centre, que realiza pesquisa acadêmica baseada no trabalho de Stanislavski<sup>10</sup>. O dramaturgo escreveu um

---

<sup>10</sup> No Rose Bruford College, em Londres.

importante livro chamado *The Art of the Actor* no qual refere com proeminência e profundidade o “Sistema” de Stanislavski e faz a sua análise sobre este.

O autor, por ser conhecedor da obra de Stanislavski a partir dos seus textos originais em russo, pode ter tido uma interpretação mais próxima do que Stanislavski realmente tencionava partilhar. Benedetti chama a atenção para os princípios mais abordados e referidos do “Sistema” como, por exemplo, o “as if”, já acima mencionado. O autor esclarece que o “as if” seria a fusão entre o próprio ator, a sua técnica e a personagem criada pelo autor que produziria a sua performance (Cf. BENEDETTI 2007: 121). Porém o mundo dessa personagem deveria estar conectado de alguma forma com a experiência pessoal do ator e com memórias de como ele se comportou em situações similares.

Benedetti demonstra que a verdade da escola de representação não é a veracidade, pois a arte não lida com a veracidade, mas sim com o verosímil das paixões e a verosimilhança de sentimentos. O autor considera que essa verosimilhança seria como uma verdade especial, não a verdade que conhecemos na vida, mas como sendo essencial para o ator ser convincente no seu trabalho criativo e convencer o público (Cf. BENEDETTI 2007: 117). O fato de o trabalho técnico do ator ser credível e bem compreendido de um ponto de vista intelectual, não significa que a sua performance em cena arrebatará o público, ou será tão convincente quanto a sua atuação. Existe ainda aquele fator subtil que desperta a emoção no espectador, no qual ele aparenta estar a vivenciar a cena assistida, como se a mesma se tratasse de realidade e não de ficção. O espectador especializou-se e sabe apreciar aqueles atores que, de fato, conseguem, de alguma forma, mexer com sua estrutura emocional. Isto devido à projeção e empatia entre o espectador e a mensagem.

Porém, coloca-se a questão de como alcançar a audiência a este ponto, em que o trabalho do ator conduz à emoção do espectador. Benedetti afirma que a vida artística da mente humana, purificada pela poesia profundamente sentida e fundida com a verdade da vida, não fala apenas de um indivíduo, mas de um evento geral e adquire um significado social (Cf. BENEDETTI 2007: 119). Esta fusão entre a arte e a realidade poderia ser responsável por trazer à tona as emoções do espectador e por falar diretamente aos sentidos, sem os filtros lógicos e racionais, impactando diretamente o seu inconsciente, resultando nos processos conseguidos com o Neuro marketing<sup>11</sup>, por exemplo.

---

<sup>11</sup> Área de estudo do marketing que visa entender os desejos, impulsos e motivações das pessoas através do estudo das reações neurológicas a determinados estímulos externos.

Benedetti assegura que depois da morte de Stanislavski o “Sistema” ficou conhecido como Método de Ações Físicas ou Análise Ativa. Esse método de ações físicas foi dividido por Benedetti em três fases: análise das circunstâncias dadas (sem referência a emoções ou sentimentos), estudo do texto (estilo, período) e moldagem dos conhecimentos adquiridos. Segundo Benedetti, a questão chave seria indagar o que faria o ator se estivesse na mesma situação da personagem, fazendo seus os problemas da personagem e, assim, estando envolvido, a peça cessaria de ser algo externo. Ainda de acordo com Benedetti, o ator deveria criar a vida mental da personagem, os pensamentos e imagens que ocorrem enquanto a personagem está ativa, assim como na vida, quando estamos sempre ativos mentalmente. Entretanto, os pensamentos podem estar em contradição com o que se expressa abertamente e estes pensamentos e imagens constituem o subtexto (Cf. BENEDETTI 2005: 124). O processo de acreditar em circunstâncias fictícias resulta, para Benedetti, em comportamento humano (a tal projeção já referida e que era essencial no teatro grego) e não em comportamento teatral. A diferença advém da crença – que nada tem a ver com verdade – do ator no que está a representar em cena, da crença nas circunstâncias, em contraponto a um comportamento teatral que poderia reverter-se em algo que está a ser apenas “contado” ou “mostrado” e não experienciado.

No entender de Benedetti esse processo de criação da personagem e preparação do ator pode levar seis meses e a emoção não deveria ser criada mas, sim, produto da ação. Tanto para a ação física quanto para a ação interior, a descontração dos músculos ou o relaxamento foi um dos princípios de Stanislavski ao qual Strasberg também deu imenso destaque. E especialmente porque muitos atores adotavam a postura de fingirem que estavam relaxados, quando não estavam. A relevância deste relaxamento foi ressaltada por Vakhtangov, segundo o qual um ator só pode ser criativo quando está completamente relaxado (VAKHTANGOV apud BENEDETTI 2007: 129). Este membro do Teatro de Arte de Moscovo ajudava então os atores na descontração dos músculos com o objetivo de desenvolver uma conexão entre mente, corpo e gesto, tornando-os expressivos, como um reflexo do sentimento, não como um simples maneirismo. Vakhtangov considerava que o relaxamento e a concentração se encontravam fortemente ligados e dizia que quando o ator estivesse concentrado, estaria relaxado, mas se não estivesse relaxado, não seria capaz de se concentrar (VAKHTANGOV apud BENEDETTI 2007: 130).

Existem, certamente, diversas formas e técnicas de relaxamento, como exercícios de yoga e das artes marciais, por exemplo. No entanto, cabe ressaltar que a função do relaxamento para o ator visa não somente a dimensão física, mas também a psicológica.



Basicamente deve estar relaxado para ter um acesso mais direto às emoções da personagem necessárias à cena. E quanto mais sentir “como se” fosse a personagem, mais ele se tornará credível ao público e mais distinta será a sua atuação. Esse modo de atuação não seria uma cópia da realidade, como uma fotografia, mas a sua representação de forma artística. Como alega o pupilo de Stanislavski «There should be no real life on stage. Then the theatre ceases to be art and becomes crude naturalism» (VAKHTANGOV apud BENEDETTI 2007: 132).

Leo Braudy, professor e crítico de cinema, também fez considerações relevantes no livro *The World in a Frame* afirmando que no início do século XX Stanislavski mudou o ponto de vista de Diderot sobre o ator. O diretor russo rejeitou teorias de atuação baseada na imitação e enfatizou a vida interior do ator como fonte de energia e autenticidade das suas caracterizações (Cf. BRAUDY 2002: 193). Como se reporta aos estudos de Stanislavski, Braudy utiliza o termo “autenticidade” para aludir ao trabalho do ator com a verdade das suas emoções, utilizadas para criar a verosimilhança. Braudy afirma que o cinema proporcionou sentido de mistério dentro da personagem, que era impossível no teatro, e o sentido de individualidade que nunca poderia ser totalmente expresso em imagem ou ações (Cf. BRAUDY 2002: 355) e cita os filmes de Kazan como tendo sido um exemplo dessa nova tradição na qual a linguagem corporal era reduzida.

Outro teórico de cinema e escritor alemão, Siegfried Kracauer (1889-1966), no livro *Theory of Film* também aborda a questão do dilema do ator sobre a importância de encontrar um processo que crie a realidade imaginária. E cita como exemplo Hitchcock quando refere que «smiles of kindness, a cry of rage are as difficult to imitate as a rainbow in the sky or the turbulent ocean» (HITCHCOK apud KRACAUER 1960: 98). Relata um fato que ocorreu no New York Museum of Modern Art, onde os espectadores achavam hilariantes os filmes antigos exibidos em que se podiam ver expressões e poses exageradas. As risadas indicariam que eles esperavam do filme personagens que se comportassem de um jeito natural (KRACAUER 1960: 324).

Todas as respostas às indagações sobre o problema do ator estarão a circundar as questões do “natural” ou “parecer real”. Uma imitação nunca parecerá real porque ela já tem uma característica própria. A diferença, por exemplo, no teatro é que entre uma imitação e uma emoção real há outros contextos, como cenário, a distância do espectador e do ator, a linguagem em si, a história sendo contada pelo texto, pela dramaturgia.

No cinema, a história está a ser contada através do ator, e pela proximidade da câmara, a imitação de uma emoção será percebida exatamente como uma imitação. Por

esta razão a necessidade de parecer o mais real possível e por isso a importância de um treino e técnicas apropriadas. Isto assim, quando se admite que a estética dos filmes obedece à “fatia de vida”. Em Bergman as coisas podem ser diferentes, tanto quanto a estética dele, em oposição, por exemplo, à estética neorrealista de Vittorio De Sica.

Kracauer disse que o ator de cinema deve parecer ser a sua personagem de tal forma que todas as suas expressões, gestos se difundam no contexto. E acrescenta que estes atores também devem mostrar uma certa casualidade que lhes conceda um tom de descontração (KRACAUER 1960: 95). O crítico ainda reflete sobre a importância que a psicanálise teve no trabalho do ator e cita Hanns Sachs, psicanalista e amigo de Freud, «he requests the film actor to advance the narrative by embodying such psych events as are before or beyond speech...above all those...unnoticed ineptitudes of behavior described by Freud as symptomatic actions (KRACAUER, 1960: 95).

Por outro lado, conseguir trabalhar com emoções que pareçam reais, e que o ator possa de fato sentir, não resulta diretamente em comunicação com a câmara. António Solmer, organizador do *Manual de Teatro*, observou que o ator quando está a exprimir sentimentos verdadeiros<sup>12</sup> julga que esse mesmo sentimento é percebido pela assistência. E Solmer afirma que «O que acontece, neste caso, é que a emoção não foi dominada e convertida em signos legíveis mas apenas “despejada” para a cena em estado bruto» (SOLMER 2003: 287). Por isso usamos o termo linguagem, pois cada linguagem supõe um sistema de comunicação. A linguagem audiovisual propõe um sistema de comunicação diferente para o ator. Portanto, para que o seu trabalho de atuação seja percebido e recebido pelo público do audiovisual, precisa de estar adequado a esta forma de linguagem. Um exemplo disto, seria uma ação do ator que pudesse ser traduzida em termos de emoção. Uma ação que refletisse os seus sentimentos ou os seus pensamentos, tanto ação interior quanto exterior.

Este método de interpretação dos atores de cinema norte-americano, acabou tornando-se uma fórmula de trabalho tanto para o audiovisual brasileiro quanto para o português. A primeira telenovela brasileira foi a *Sua vida me pertence*, emitida pela TV Tupi em 1951. Todavia, a telenovela que ficou famosa ao ser exibida em Portugal, foi a brasileira *Gabriela* posta no ar em 1975 no Brasil, como acima foi referido, e exibida em 1977, em Portugal. Desde então o formato, e as formas de atuar para a TV foram de certa

---

<sup>12</sup> A ator conhece a diferença entre tentar mostrar algum sentimento que não consegue sentir e expressar algo, que realmente sente, como personagem. Tudo o que é tentativa, e não emoção genuína, será o oposto de uma emoção verdadeira e poderá soar como falsa.

forma servindo de modelo para o que viria a ser a produção portuguesa de telenovela. A primeira telenovela portuguesa foi a *Vila Faia*, transmitida pela RTP1, em 1982. A partir daí inicia-se uma preocupação com a busca de uma naturalidade maior conseguida pelo modo de atuar brasileiro. Nesse seguimento, as produções portuguesas descobrem o seu potencial para produzir telenovelas nacionais, contando a sua própria história, as suas tradições e nas quais os personagens falam a língua da sua terra. O intercâmbio entre profissionais, tanto portugueses que vão fazer formação ao Brasil, quanto brasileiros que vem colaborar no desempenho técnico das telenovelas, favoreceu essa adequação e semelhança entre a forma de atuar e de fazer telenovela. De forma que não existe uma fórmula ou um método de trabalho afixado, pois este vai sendo sempre transformado, com o tempo e pelo contexto cultural e social onde se insere.

## **CAPÍTULO 2 – Regulamentação da profissão do ator: De amador a profissional**

No momento em que nos surgiu a ideia de abordar uma questão tão prática sobre o trabalho do ator, como a sua metodologia, não poderíamos imaginar que fosse possível dar um destaque especial à legislação. O mais interessante é que essa necessidade se manifestou por si só no decorrer do aprofundamento do conceito de “profissional”. Além de ser fundamental à delimitação do objeto de estudo, especificamente no caso dos atores escolhidos para a pesquisa, a análise da legislação vem de um anseio de compreensão do modo como podemos identificar parâmetros para um melhor entendimento do que é ser ator profissional em Portugal. Não se pretendeu realizar neste capítulo um estudo aprofundado acerca da legislação relativa aos profissionais das artes do espetáculo, mas, sim, tentar entender qual é a condição atual do ator profissional em Portugal, convocando sempre que necessário a matéria legislativa que lhe diz respeito. E quando nos referimos ao conceito de “profissional” torna-se, portanto, necessário buscar a sua afinação no contexto deste trabalho.

Para conseguir avaliar se o método de trabalho do ator no audiovisual tem ligação com o “Sistema” Stanislavski, o objeto do estudo desta dissertação restringiu-se a atores que supostamente tiveram contato com este “Sistema”. Entendemos que na base da formação do ator, especialmente em nível Superior, sem descartar o nível técnico, existe o conhecimento e possivelmente a experiência prática de Stanislavski. Há uma vasta gama de atores que atuam no audiovisual há muitos anos, embora não tendo formação de nível Superior, e afigura-se-nos plausível que possuam um método de trabalho para atuarem nessa linguagem. Porém essa formação, não tendo sido adquirida numa Universidade, por exemplo, foi obtida ou em cursos livres ou mesmo em ambiente profissional. Ainda que exista a probabilidade de esses atores terem tido contato com o “Sistema” de Stanislavski, torna-se difícil de identificar de facto em que bases o seu método se fundamenta devido à grande oferta formativa na área de atores.

De um modo geral os atores desenvolvem um método de trabalho quase individual e muito pessoal. No entanto, existe uma fonte, uma raiz de onde se originam alguns princípios. Esses princípios podem ser reconhecidos por quem possui conhecimento sobre o “Sistema” Stanislavski e alguns dos métodos que foram adaptando as suas linhas mestras. Para nos focarmos naqueles atores que, muito provavelmente, contactaram com o “Sistema” circunscrevemos o campo de pesquisa a atores que designámos de profissionais. A legislação serviu-nos de base para a denominação do que se entende por profissional e,

consequentemente, para a delimitação do objeto dos estudos de caso que serão apresentados<sup>13</sup>.

Nesse sentido, importa-nos saber se para caracterizar um ator como profissional existem requisitos pré-estabelecidos na lei ou se é suficiente o facto de o artista receber uma remuneração ou, ainda, possuir já alguma experiência consolidada na área de interpretação. No estudo da legislação portuguesa há dois aspetos a considerar. Um deles é a caracterização do ator profissional e, o outro, o seu registo e/ou a sua carteira profissional de ator. No Brasil os dois encontram-se interligados, pois o ator profissional é aquele que possui o registo, situação que diverge do caso português.

Os aspetos antes referidos suscitam, porém, outros que se tornam importantes, em especial para a classe profissional de atores. Perguntamo-nos o porquê de haver a preocupação por parte da classe de atores com um registo profissional se há pessoas que exercem sem registo, por um lado, e ainda lidam com a inexistência de uma atividade fiscalizadora, por outro. A questão da importância do registo profissional pode ultrapassar valores profissionais e esbarrar em aspetos éticos e sociais.

Artistas de todas as áreas preocupam-se com a sua carreira, investem na sua formação e buscam o reconhecimento da sua profissão. Neste caso, no que se refere ao trabalho do ator português, procurámos contextualizá-lo não somente a nível nacional como, também, a nível mundial.

Em países como Brasil e França, por exemplo, os atores profissionais não podem exercer sem o registo profissional, a não ser que lhes seja concedida uma autorização provisória ou licença. No caso da França, « [...] a condição profissional dos artistas é uma das mais avançadas e reguladas da Europa. Nesse País ter carteira profissional é requisito indispensável para trabalhar, mas também para aceder a um conjunto de regalias sociais» (DIAS 2012: 7). Seria interessante perceber qual a consequência para um ator formado em Portugal que vai trabalhar no estrangeiro, mas sem dispor de carteira profissional. Pode ser que essa consequência ainda não seja totalmente visível em Portugal, porém o modo de olhar para o problema muda relativamente à mobilidade profissional dos atores no estrangeiro.

Um ator, como tantos outros profissionais, não pertence apenas à sua Pátria, mas também pode ser considerado “cidadão do mundo”, como já dizia Sócrates. No decorrer da sua carreira, o ator irá possivelmente deparar com oportunidades de trabalho em países

---

<sup>13</sup> Cf. Capítulos 3 e 4.

diferentes além de ter de atuar em vários idiomas, como o inglês e o espanhol, por exemplo. E para tanto, ele precisa de estar garantido como qualquer outro profissional que possua o seu registo, como um médico, um advogado ou um arquiteto. É sabido que nestes casos a formação académica não se torna suficiente para o exercício profissional. Um médico pode ter concluído o seu curso universitário mas está impossibilitado de pôr em prática o conhecimento que possui sem o seu registo profissional. Imagina-se que, depois de tantos anos de estudo, se encontrará apto e, no entanto, pode também não estar. Neste caso há uma entidade que atesta a sua habilitação para exercer. Dir-se-á que não existem graves consequências para a sociedade se um ator não profissional estiver a atuar, à luz da probabilidade de alguém vir a correr risco de vida nas mãos de um médico “amador”.

No seu artigo “De quem é a cena: a regulamentação do exercício dos atores amadores e profissionais no Brasil”, Gyl Moura, mestre e professor de teatro, defende que,

O risco social que indivíduos desqualificados em algumas áreas podem trazer, levou o constituinte a prever restrição, porém, qual potencial lesivo um ator inapto oferece a sociedade? Nenhum. A representação vale por si e é inerente ao indivíduo» (MOURA 2010a: 13)

Com efeito, um ator não profissional, ou amador, nos termos da lei não pode lesar uma pessoa pela falta do seu registo profissional, porém a aceitação de um ator amador como profissional ameaça descaracterizar a profissão, dando a falsa impressão de que qualquer pessoa está apta a desempenhá-la. É comum quando um ator revela a sua profissão o seu interlocutor logo afirmar que também fez teatro na escola. Comparemos um artista plástico que frequentou a universidade, fez estágios junto de grandes mestres, por um lado, com um indivíduo que apenas pinta nas horas de lazer, por outro. Este certamente pode ser considerado artista, mas não sabemos dizer se é profissional ou não.

A dificuldade em estabelecer a distinção entre o percurso dos atores amadores e o dos profissionais é reconhecida por Vera Borges no seu artigo “Actores e encenadores: modalidades de profissionalização no mercado teatral português baseado em entrevistas com atores de três gerações diferentes”. Tendo em consideração que os atores da primeira geração tinham 35 anos ou menos e os da terceira mais de 70 anos,

Ao analisar os primeiros anos da carreira dos artistas entrevistados registaram-se algumas dificuldades em distinguir entre as suas trajetórias enquanto actores

amadores e actores profissionais, dada a ocupação a tempo parcial no teatro e a ausência de uma remuneração, factos constantes nas suas histórias artísticas. Provando, desta feita, que o início – e, muitas vezes, a continuidade de uma carreira teatral implica o desenvolvimento de uma actividade principal fora do mundo do teatro. [...] Trata-se, antes de mais, de uma actividade apaixonante, um momento para se encontrar com os outros, uma forma de ocupar os seus tempos livres, um *hobby*. O teatro amador pode, assim, ser analisado como uma actividade de lazer que, eventualmente, se torna um compromisso formal de trabalho na trajectória artística profissional de um indivíduo. (BORGES 2005:100-101)

Porém é um facto que a sociedade evoluiu e, com ela, o reconhecimento da profissão e a legislação também, inclusive as escolas de formação técnica e as de nível superior, que, de acordo com a pesquisa de Vera Borges, «agem no mercado do trabalho teatral local e criam a necessidade de actores com diploma» (BORGES 2005:101). Já no Brasil, por exemplo, Gyl Moura iniciou uma pesquisa em 2007 sobre o direito dos amadores que vai contra a legislação brasileira, usando todavia como argumento a liberdade da expressão artística prevista na Constituição. Segundo Moura, «Compreendemos que o referido registo profissional do ator possui caráter de licença ou censura, impondo restrições a livre manifestação da atividade artística» (MOURA 2010: 14). Em Portugal, como no Brasil, o assunto é controverso, pois, como afirma Vera Borges, a maior parte dos «actores mais antigos entrevistados – que desenvolveram a sua carreira nos anos 70» não tem formação em ensino Superior.

Em 1836 já existia o Conservatório Geral de Arte Dramática que em 1914 foi convertido em “Escola de Artes de Representar”, detendo autonomia administrativa. Esta escola ficou conhecida como o famoso Conservatório Nacional que, finalmente, deu origem à Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Os primeiros diplomados da ESTC são do ano de 1987, embora até esta data vários atores tenham trabalhado como profissionais, nomeadamente os que fizeram parte das formações do Conservatório que, em 1927, já eram reconhecidas por lei.

No caso deste trabalho, o conceito de amadorismo não está, de maneira alguma, relacionado com algo de menor valor ou importância. Aliás, a maior parte dos atores que compõem o início e desenvolvimento da História do teatro e cinema no país formaram-se em grupos de teatro e não frequentaram escolas profissionais. Diante da complexidade em torno do conceito de “amador”, a melhor ferramenta que encontrámos ao nosso dispor para

responder a algumas das questões colocadas neste trabalho, foi a lei, que possui respostas para as situações nas quais “ser profissional” pode fazer diferença. Antes porém de considerarmos algumas diferenças práticas entre atores profissionais e amadores, tentaremos dilucidar o termo “profissional” à luz da lei.

## **2.1. Legislação portuguesa: o início da organização da profissão de ator**

### **2.1.1. Carteira profissional**

Abordamos aqui duas questões: a carteira profissional do ator e o seu registo profissional. O início da organização corporativa da profissão do ator em Portugal deu-se a partir de 1927, ano a que remontam as primeiras medidas legislativas no que concerne à regulamentação dos espetáculos e divertimentos públicos. Essas medidas tiveram início com o Decreto nº 13 564, de 1927, que abrange também regulamentos referentes às salas de teatro, iluminação, segurança, licenças e fiscalização. De acordo com este Decreto, a carteira profissional e o registo, anteriormente conhecido como “licença, são distintos. No seu Art.º 101º o Decreto previa que os artistas que exercessem a sua profissão em Portugal fossem obrigados a munir-se de licença e possuir a carteira profissional, passada pela Inspeção Geral dos Teatros, sem a qual não poderiam participar em espetáculos públicos. No Art.º 102º, fica discriminado a quem a Inspeção Geral dos Teatros passará a carteira profissional:

- a)** A todos que possuam a actual licença de artista dramático;
- b)** A todos que forem diplomados pelo Conservatório Nacional de Teatros;
- c)** Aos que provem ter exercido a profissão de artista teatral por mais de cinco anos e tenham estado afastados da scena, ou fora do continente da República;
- d)** Aos artistas estrangeiros que ingressem em companhias portuguesas representando em português e em conjunto.

O Art.º 103.º estabelece a concessão da carteira profissional de artista dramático, após pronúncia do Grémio dos Artistas Teatrais, a quem:

[...] por exame médico for declarado apto para o exercício da profissão e apresente certidão de idade e certificado de aprovação no exame de admissão a qualquer estabelecimento de ensino oficial, equivalente, pelo menos, à 4.<sup>a</sup> classe do ensino



primário geral, e prove que, como discípulo, representou durante uma época completa em teatros do género dramático ou musicado.

O Grémio dos Artistas Teatrais foi substituído pelo Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais nos termos do Decreto-Lei n.º 23 050, de 23 de Setembro de 1933.

Posteriormente, o Decreto-Lei n.º 29 931, de 1939, vem introduzir uma alteração relativa à entidade emissora das carteiras. A função fica então a cargo dos sindicatos nacionais, mas as carteiras devem depois ser visadas pelo Instituto Nacional do Trabalho e Previdência. Houve um despacho ministerial de 13 de Abril de 1940 que aprovava a proposta para que não fossem concedidas licenças nos termos do Art.º 103º ao Art.º 107º do Decreto n.º 13 564, incluindo a admissão de discípulos. Porém o referido despacho foi revogado a 19 de maio de 1941.

O que se verifica então, na sequência do Decreto-Lei n.º 29 931, é fruto da vontade dos alunos do Conservatório de participarem em espetáculos, mesmo antes de completarem a sua formação. Porém, para esse efeito, deveriam e poderiam, no âmbito da lei, solicitar as suas licenças. Na verdade, a lei não era suficientemente restritiva para impedir que quem fosse portador de uma licença pudesse solicitar a carteira profissional.

Com base num documento do Fundo do Secretariado Nacional da Informação existente na Torre do Tombo<sup>14</sup>, é possível concluir que vários alunos, com as licenças concedidas, se apresentaram ao Sindicato para solicitarem as suas carteiras profissionais, ainda que não tivessem concluído o curso. Neste documento em forma de carta datado de 1945 e endereçado ao Diretor do Ensino Superior e das Belas Artes, o Presidente da Direção do Sindicato Nacional dos Artistas pede esclarecimentos acerca de como se deve posicionar em relação a estes pedidos. Do ponto de vista do Sindicato, o pedido de emissão de licenças existia para o caso de pessoas que, embora não se encontrassem aptas a pedir a carteira, pudessem atuar, mas não como profissionais. O próprio representante do Sindicato admite que a ideia do legislador iria nesse sentido, pois, de outro modo, «redundaria, manifestamente, em desprestígio de uma escola de teatro, porque daria ao aluno a faculdade de requerer a carteira profissional de artista dramático sem a necessidade de completar o curso»<sup>15</sup>.

---

14 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretaria Nacional de Informação – Inspecção das Actividades Culturais (1º Inc.), cx. 613, doc. n.º 932.

15 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretaria Nacional de Informação – Inspecção das Actividades Culturais (1º Inc.), cx. 613, doc. n.º 919.

Perante tal contradição, o Sindicato sente necessidade de se definir para dar resposta a essas solicitações e às exigências da “Inspeção dos Espectáculos”. No mesmo documento acima mencionado, o Sindicato refere que foi pedida informação pela Inspeção sobre um requerimento em que Cacilda Albuquerque Borges, aluna no Teatro do Conservatório Nacional, solicita que lhe seja passada licença nos termos do Decreto nº 13 564. O que o Sindicato pede nesse documento é um parecer acerca do direito à emissão de licenças de artista dramático.

O problema que se colocava aos alunos é que não lhes era possível recorrer ao Art.º 103º do Decreto n.º 13 564 de 1927, que determinava que quem se enquadrasse na categoria de discípulo poderia também requisitar a sua carteira. Isto, porque o Art.º 41º do Decreto-Lei nº 18 881, de 1930, pelo qual se regia o Conservatório Nacional, definia que os alunos não podiam exhibir-se em espetáculos sem a autorização do Inspetor ou Diretor. Nesse caso só lhes era permitido exibirem-se na qualidade de alunos e ao Sindicato não parecia que esta qualificação fosse suficiente para solicitarem a carteira profissional. Em 1947, segundo a Delegação Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, faziam parte da categoria de discípulo «os alunos da Secção de Arte Cénica do Conservatório Nacional com bom aproveitamento»<sup>16</sup>. Para um aluno poder participar num espetáculo, o Conservatório deveria comunicar o seu assentimento ao “Inspector de Espectáculos”, como atesta o documento abaixo citado:

Conservatório Nacional ao Sr. Inspector dos Espectáculos em Lisboa

Exm.º Sr. Inspector dos Espectáculos.

De acordo com o disposto no art.º 7.º do regulamento da carteira profissional dos artistas teatrais, publicado no D.º do G.º nº 314, II série, de 12 de Outubro do ano findo, tenho a honra de levar a conhecimento de V.Exª. que, nesta data, autorizei o aluno José Eduardo Pisani Burnay, a tomar parte na representação da peça “Noé voltou ao mundo” que a empresa “Comediantes de Lisboa” tenciona levar à cena brevemente. A bem da nação. Conservatório Nacional, 1 de março de 1948. O diretor.

No mesmo sentido, o Comissário do Governo junto do Teatro Nacional D. Maria II, num documento de 1948, dirigido ao Inspetor dos Espectáculos dá conhecimento de que a Empresa Rey Colaço-Robles Monteiro celebrou contratos com um ator e um ponto, ambos

---

<sup>16</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretaria Nacional de Informação – Inspeção das Actividades Culturais (1ºInc), cx. 613, doc. nº 922.

munidos de carteira profissional e, ao mesmo tempo, refere que contratou quatro atores «ainda sem carteira profissional, mas portadores do documento do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais»<sup>17</sup>, fazendo menção do parágrafo único do Art.º 10º do Regulamento de 31 de maio de 1947.

No Decreto-Lei nº 43 181, de 27 de Setembro de 1960, é disposto que toda a regulamentação das atividades do espetáculo desde 1927 é «antiquada e incompleta» e precisa ser «revista e actualizada»<sup>18</sup>. Perseguindo esse objetivo, o referido Decreto-Lei, atualiza as «condições gerais do exercício da atividade». Fica a dever-se a este decreto a criação de um grande número de seções, ministérios, departamentos, todos eles instituídos com a finalidade de assegurar, defender, desenvolver e delegar responsabilidades. Foi também criada, através deste decreto-lei, uma nova seção da Direção Geral do Trabalho com vista ao estudo e defesa dos artistas e dos outros trabalhadores dos espetáculos públicos. Ainda neste mesmo decreto-lei fica estabelecido que «Art.1.º Apenas será permitido o exercício da atividade aos profissionais que se encontrem na posse de carteira profissional válida, quando se trate de profissões abrangidas por sindicatos nacionais»<sup>19</sup>.

O Art.7º do decreto-lei que vem sendo referido esclarece que «Será condicionada a atuação de amadores em espetáculos organizados por empresas exploradoras de espectáculos e divertimentos públicos devidamente registadas»<sup>20</sup>. Embora a lei estabeleça aqui a distinção entre profissional e amador, não define porém a segunda destas categorias. Amadores, neste caso, seriam provavelmente os atores que não possuísem carteira profissional. No Art.º 8º, é utilizado o termo “amadores” para identificar aqueles que ainda aguardam a autorização do Instituto Nacional de Trabalho e Previdência, do qual dependia a emissão da licença. Pelo que se deduz que seria necessária a licença em ordem à obtenção da carteira profissional. O pedido era feito através das delegações da Inspeção dos Espetáculos. Encontramos no Art.º 10º a referência à criação da Secção de Profissionais do Espetáculo na 2.ª Repartição da Direção Geral do Trabalho e Corporações à «[...] qual compete estudar e apresentar a despacho os assuntos respeitantes aos mesmos profissionais»<sup>21</sup>, nomeadamente:

**1) Carteiras profissionais;**

---

17 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Secretaria Nacional de Informação – Inspeção das Actividades Culturais (1º Inc), cx. 613, doc. nº 1140.

18 *DR*, Decreto-Lei nº 43 181.

19 *DR*, Decreto-Lei nº 43 181.

20 *DR*, Decreto-Lei nº 43 181.

21 *DR*, Decreto-Lei nº 43 181.

- 2) Registo de profissionais não abrangidos por sindicato;
- 3) Autorizações de trabalho dos profissionais estrangeiros e dos portugueses residentes no estrangeiro.
- 4) Autorização para actuação de amadores em espectáculos e divertimentos públicos;
- 5) Licença para o exercício da atividade de agente artístico;
- 6) Trabalho de menores;
- 7) Contratos e suas garantias;
- 8) Aplicação de sanções.

No Decreto nº 43 190, publicado também a 27 de Setembro de 1960, e no qual são estabelecidas as condições gerais do exercício da atividade dos profissionais dos espetáculos, fica instituído que estes só podem exercer a profissão desde que:

- 1) Se encontrem na posse de carteira profissional válida que, nos termos do Decreto-Lei nº 29 931, de 15 de Setembro 1939, os habilite ao exercício da respectiva atividade.
- 2) Estejam inscritos em registos a criar para esse fim no Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, no caso de profissões sem representação sindical. [...]

Durante a preparação do que viria a ser um novo regime jurídico, foi publicado um projeto, a 11 de Junho de 1979, para apreciação pública. A proposta de alteração mais significativa consiste na atribuição da competência para a emissão das carteiras à Administração que assim retirava aos Sindicatos essa responsabilidade. Na sequência deste projeto, surge o Decreto-Lei nº 358/84 que, no seu Art.º4º, relativo à carteira profissional, estabelece que:

- 1- O exercício de profissões que constem das portarias emitidas ao abrigo deste diploma obriga à posse de carteira profissional passada pelos serviços competentes do Ministério do Trabalho e Segurança Social e das Secretarias Regionais do Trabalho dos Açores e da Madeira.
- 2- O exercício temporário [...] pode ser autorizado, mediante certificado, a quem, habilitado com título escolar ou profissional adequado.

Em relação aos efeitos da falta da carteira profissional, fica decidido no Art.º 6º que «É nulo o contrato pelo qual alguém se obrigue a exercer, mediante remuneração, profissões abrangidas por portarias emitidas ao abrigo deste diploma sem que possua carteira profissional ou certificado»<sup>22</sup>. Ainda no Art.º 6º, o 2º item estipula que «O exercício das referidas profissões por quem não possua carteira profissional ou certificado constitui contra-ordenação grave»<sup>23</sup>. Neste caso mantinha-se ainda a necessidade da posse da carteira profissional para o exercício da profissão, cuja emissão cabia aos serviços competentes do Ministério do Trabalho e Segurança Social e das Secretarias Regionais, incluindo Açores e Madeira.

No seu livro sobre a profissionalização do ator em Portugal, publicado em 2007, Vera Borges afirma que «Não há disposições estatutárias que regulamentem a entrada na profissão» (BORGES 2007: 226). Não houve, no entanto, nenhuma lei que tenha revogado até 2008 a lei de nº 358/84 sobre a obrigatoriedade das carteiras profissionais. Na verdade, apesar de muitos atores amadores atuarem, a carteira profissional continuava sendo obrigatória, de acordo com a legislação em vigor.

O Decreto-Lei nº 358/84 vigorou por mais de duas décadas até que a Assembleia da República aprovou a Lei nº4/2008 de 7 de Fevereiro na qual se consigna o regime dos contratos de trabalho dos profissionais de espetáculos. Nesta primeira versão de 2008, no 2º item do seu Art.º 1º, fica estipulado para os efeitos da lei quais são as atividades consideradas artísticas, ou seja, aquelas a que se refere a legislação quando aplicada aos profissionais dos espetáculos, sendo elas «as actividades de actor, artista circense ou de variedades, bailarino, cantor, coreógrafo, encenador, realizador, cenógrafo, figurante, maestro, músico, toureiro, desde que exercidas com carácter regular»<sup>24</sup>. Nesta lei são revogados o Decreto-Lei nº 43 181 e o Decreto nº 43 190, ambos de 23 de Setembro de 1960, que exigiam a carteira profissional do ator para a atuação profissional do mesmo.

Deste modo, com a Lei nº 4/2008 a carteira profissional deixa de ser obrigatória, porém os artistas podem ter um registo profissional, tal como estabelece o seu Art.º 3º:

1 - Os artistas de espectáculos abrangidos pela presente lei podem inscrever-se em registo próprio organizado pelos serviços competentes do ministério responsável pela área da cultura, com vista a contribuir para a sua valorização profissional e técnica, nos termos a definir por portaria do Ministro da Cultura.

---

22 *DR*, Decreto-Lei nº 358/ 84.

23 *DR*, Decreto-Lei nº 358/ 84.

24 *DR*, Lei nº4/2008.

2 - Presume-se que exercem com carácter regular a actividade de artista de espectáculos os trabalhadores inscritos nos termos do número anterior.

3 - A inscrição confere um título profissional emitido pelos serviços competentes do ministério responsável pela área da cultura.

4 - A inscrição é válida pelo período de cinco anos, podendo ser renovada, mediante solicitação do interessado.

5 - A inscrição pode ser anulada pelos serviços competentes do ministério responsável pela área da cultura nos termos a definir na portaria referida no n.º 1.

Decorreram quase 30 anos de emissão de carteiras profissionais pela Administração, contados desde 1979 até à publicação desta lei. A seguir, a lei é novamente objeto de modificação e fica conhecida como Lei nº 105/2009 de 14/09 que regulamenta e altera o código do trabalho aprovado pela lei anterior. Contudo, é proposto à Assembleia da República, por deputados do Bloco de Esquerda, o Projeto de Lei nº163/XI, aprovado em 26 de Maio de 2010, por unanimidade. Este projeto aponta para a situação de «insegurança e precariedade» que afeta a regulamentação da atividade artística:

Inerente à falta de regulamentação, encontra-se uma elevada precariedade, onde os falsos recibos verdes de prestação de serviços se generalizaram, assistindo-se, assim, à falta de responsabilidade social do empregador. (D.D.B.E. 2010: 2)

Neste projeto, encontramos uma definição mais recente para “profissionais das artes do espectáculo e do audiovisual” no Art.º 6º:

a ) Os detentores de diploma de curso superior ou curso profissional habilitantes para o exercício de profissão no âmbito das artes do espectáculo que sejam oficialmente reconhecidos ou certificados nos termos aplicáveis aos respectivos graus de ensino ou de formação, desde que tenham frequentado estágio;

b) Quem tenha exercido profissão ou exercido prática profissional no âmbito das artes do espectáculo e do audiovisual, por tempo superior a dois anos consecutivos ou intercalados, salvo profissões de especial complexidade técnica, a definir através de negociação colectiva, podendo também definir um período de tempo inferior.

O projeto de lei é claro no que concerne às exigências para um indivíduo ser considerado profissional das artes do espetáculo perante a lei. Faltava ainda uma disposição na lei que consideramos fundamental para garantir os direitos dos artistas, ou

seja, aquela que consignava o seu registo profissional. Este aspeto foi precisamente abordado no âmbito deste projeto que, ao ser aprovado, se tornou lei.

Visto que este projeto de lei de 2010 foi aprovado, a lei n.º105/2009 é atualizada pela Lei n.º. 28/2011, conhecida como a versão mais recente da legislação sobre as artes do espetáculo. Aprova os regimes de trabalho e de segurança social dos profissionais do espetáculo. Da mesma consta o Art.º 3º, de grande importância no que diz respeito ao registo dos profissionais do setor das atividades artísticas, culturais e de espetáculo:

1 - É criado o Registo Nacional de Profissionais do Sector das Actividades Artísticas, Culturais e de Espectáculo (RNPSAACE), com vista a contribuir para a sua valorização profissional e técnica.

2 - Os profissionais das artes do espectáculo e audiovisual devem proceder à inscrição no RNPSAACE sendo a sua inscrição condição para o acesso às acções de valorização profissional e técnica, directa ou indirectamente promovidas pelo Estado, e para a emissão de certificados comprovativos do exercício da profissão.

3 - O serviço competente do ministério responsável pela área da cultura organiza e mantém actualizado o RNPSAACE e publica no respectivo sítio da Internet a lista das actividades artísticas abrangidas pela presente lei, sujeita a homologação prévia do membro do Governo responsável pela área da cultura.

4 - A inscrição no RNPSAACE depende do profissional do espectáculo e audiovisual possuir formação profissional de nível 3 ou formação académica específicas, ou, pelo menos, 180 dias de trabalho efectivo prestado nos três anos anteriores à data da inscrição.

A conquista do seu registo profissional é de há muito uma aspiração dos artistas, que não sabem como provar que são atores profissionais sem ter que mostrar diplomas, trabalhos e outros elementos probatórios de que efetivamente o são. Todavia, a lei já deveria estar em vigor de acordo com o tempo previsto, mas ainda não há informações práticas sobre os procedimentos a seguir para obter o registo e, ao que tudo indica, a lei não “saiu do papel”.

Ainda no mesmo ano, sai um Decreto-Lei nº 92/2011 de 27 de Julho que estabelece o regime jurídico do Sistema de Regulação de Acesso a Profissões (SRAP), baseado nas qualificações e no sistema de certificação profissional. Este decreto-lei elimina a obrigatoriedade das carteiras profissionais e dos certificados de aptidão

profissional, à exceção da formação obrigatória, para «facilitar o acesso às profissões»<sup>25</sup>. Consta deste mesmo decreto um anexo, que se reporta à alínea a) do nº 1 do Art.º 2º, registando o elenco das várias profissões por ele abrangidas, figurando a de ator aí associada ao despacho de 3 de Agosto de 1943.

No Instituto do Emprego e Formação Profissional, a profissão de ator não aparece como regulamentada. No entanto, há uma separata<sup>26</sup> de perfis profissionais sobre a indústria de conteúdos em Portugal que caracteriza o perfil profissional de ator e atriz. Esse perfil inclui a missão, condições da profissão, local do exercício da profissão, atividades, saberes técnicos, sociais e relacionais, especificidades do cenário de trabalho e formação. Relativamente à missão profissional do ator explicita que o mesmo:

Interpreta papéis em representações teatrais, cinematográficas, televisivas ou radiofónicas sob a orientação e direcção do/a encenador/a ou realizador/a, inventando e compondo personagens para exprimir e comunicar sentimentos, estados de espírito, etc.

Na parte III, relativa à “Formação e Experiência”, é dito que,

Este perfil é acessível a partir de formação superior na área do Teatro e/ou através de formação de Nível 3 na mesma área e/ou experiência profissional. [...] A experiência, o conhecimento e o envolvimento no sector constituem uma mais-valia no acesso à profissão. (I.P. 2006: 58)

O que nos é possível verificar a partir desta breve síntese sobre o desenvolvimento da legislação referente às carteiras profissionais, é a ocorrência de alterações no que respeita à obrigatoriedade da posse da carteira profissional para o exercício da profissão, especialmente com o Decreto-Lei nº 92/2011. Porém, mesmo antes da alteração trazida pela Lei nº 4/2008, pode-se dizer que a carteira profissional deixou de ser necessária, e consequentemente, a sua obrigatoriedade como pré-requisito para a atuação profissional. Assim, a emissão das carteiras, ao longo dos anos, esteve dependente de várias entidades: do Sindicato, entre 1927 e 1984; da Administração, entre 1984 e 2008; do serviço competente pela área da cultura, segundo a Lei de 2008 até à data, com a ressalva de não haver obrigatoriedade de posse da carteira.

---

25 DR, Decreto-Lei nº 92/2011.

26 *Separata de Perfis Profissionais*. Instituto para a Qualidade e Formação, I.P. 2006, p. 56.



### 2.1.2. Registo profissional

No Brasil, é comum ouvir entre os atores a seguinte questão: “Você tem DRT?” O “DRT” constitui a sigla da Direção Regional do Trabalho e habitualmente é utilizada para identificar o registo emitido por esta entidade. O número desse registo consta na Carteira Profissional de Trabalho, emitida pela Direção Geral do Trabalho. O registo habilita o ator a atuar profissionalmente e é obrigatório para qualquer pessoa que esteja a realizar trabalho na área da representação de forma remunerada, em emissoras de TV, produtoras de teatro e projetos audiovisuais. No caso de crianças, amadores, modelos, cantores e “figuras públicas” são concedidos registos provisórios válidos apenas pelo tempo de duração do trabalho. Parte-se do princípio de que, se o ator não tem “DRT”, por mais experiência que possua, não pode ser considerado profissional. Se o ator possuir formação superior em teatro tem direito a obter registo usando como única prova o seu diploma, diretamente no Ministério do Trabalho. Em caso contrário, deverá dirigir-se ao sindicato dos artistas, comprovar a sua experiência e os cursos frequentados através do currículo e eventualmente fazer provas práticas. Dessa maneira o Sindicato poderá emitir um atestado de capacitação profissional, que dará ao ator o direito a pedir o seu registo. No caso do Brasil, o ator é identificado como profissional desde que ele possua este registo.

Em Portugal, atualmente, o Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos emite um documento equivalente do registo profissional ao qual dá o nome de Declaração de Aptidão Profissional. Esta declaração, como informa o Sindicato, tem efeito de prova da profissão para efeitos de trabalho fora de Portugal nos países em que o registo profissional é exigido. Esse documento tem validade de um ano e após esse período o ator deverá associar-se ao Sindicato para ter direito à renovação da mesma declaração. Segundo informação oral obtida junto ao Sindicato, o mesmo encontra-se filiado na Federação Internacional de Artistas que atua a nível mundial. O artista filiado no sindicato português, que se desloca ao estrangeiro para aí atuar, estará assegurado juridicamente em qualquer dos países nos quais o sindicato local se encontre afiliado na Federação.

Voltando à matéria legislativa no que se refere ao registo, podemos mencionar uma publicação no *site* do Gabinete de Estratégia Planeamento e Avaliação Culturais em “Grandes Opções do Plano para 2013”. No item 5, denominado “O Papel do Estado nas artes”, esclarece-se o seguinte:

Os profissionais do sector das atividades artísticas, culturais e de espetáculo vão passar a ter um registo nacional. A inscrição no registo não é obrigatória, sendo contudo condição para o acesso a ações de valorização profissional e técnica, direta ou indiretamente promovidas pelo Estado, e para a emissão de certificados comprovativos do exercício da profissão;

Apesar de termos acesso a toda esta informação, sendo a mais recente de 2013, ainda não foi publicitada a entidade governamental que emite o registo.

De acordo com o anteriormente exposto, pode-se dizer que a atividade do ator, que é um profissional do espetáculo e/ou audiovisual, ainda não se encontra regulamentada em Portugal. Na verdade, segundo o Sistema de Regulação de Acesso à Profissão, são consideradas profissões regulamentadas apenas aquelas cujo exercício se encontra regulado por títulos profissionais obrigatórios como licença, carteira profissional ou cédula profissional. No *site* do Instituto do Emprego e Formação Profissional, há um elenco das profissões regulamentadas, do qual não consta a profissão do ator.

Partindo das informações que nos foi possível recolher até a data, podemos considerar ator profissional aquele que é fruto de uma formação técnica com experiência de dois anos ou de nível superior específica para atores, que lhe concede um diploma. A lei surge como determinante no sentido de legitimar a atividade profissional dos atores e aponta os caminhos para o devido reconhecimento da profissão, através de uma proteção jurídica.

Foi unicamente através da análise dos documentos legislativos e outros consultados que conseguimos entender como é vista a figura do ator perante a lei e, ao mesmo tempo, aproximarmo-nos da definição do conceito de “ator profissional” em Portugal. No âmbito deste trabalho, consideramos profissional o ator que estiver apto, à luz da lei, a obter o seu registo. Supostamente o ator profissional estará apto a trabalhar nas mais diversas linguagens, além do teatro, tal como consta da Separata dos Perfis Profissionais. É neste pressuposto que se fundamenta o objeto do nosso estudo.

## **2.2. Formação do ator**

Para darmos continuidade ao desenvolvimento do nosso trabalho, torna-se necessário compreender como se encontra estruturada a formação do ator em Portugal

atualmente e verificar de que maneira ela está a ser orientada para o trabalho do ator no audiovisual. Pode-se dizer que em Portugal a formação oficial em teatro começou em 1836, época em que foi fundado o Conservatório Geral de Arte Dramática, no qual, em 1839, começaria a funcionar a Escola de Teatro, que deu início ao trabalho de formação do ator. A partir de 1907, já havia produção de ficção cinematográfica portuguesa, e os atores ainda não poderiam contar com uma formação específica para este trabalho. A aprendizagem dava-se pela prática profissional e técnicas aprendidas nas vivências teatrais oferecidas por escolas de representação. Durante a formação não se cogitava num método focado na linguagem audiovisual, ficando delegada a responsabilidade dessa formação ao ambiente profissional.

Atualmente 50% dos cursos de formação de atores em Portugal possuem um espaço reservado à disciplina de interpretação para TV e cinema. De acordo com a Portaria nº 782/2009, de 23 de Julho, que define o Quadro Nacional de Qualificações, são estabelecidos oito níveis de qualificação em Portugal. Os cursos que observámos para este trabalho foram os de Nível 5 correspondente aos cursos técnico-profissionais e os de Nível 6, que correspondem aos cursos de Licenciatura e Bacharelato. Neste capítulo procurámos entender as questões metodológicas envolvidas no processo de formação do ator nos Níveis 5 e 6, focando a sua aplicação na prática da linguagem audiovisual. Abordámos também questões teóricas ensinadas nos cursos de formação do ator e que podem resultar numa metodologia própria, ou seja, numa combinação de técnicas adaptadas especificamente para a linguagem audiovisual.

Embora o ator desenvolva um método de trabalho individual, o mesmo deverá partir de uma base teórica anteriormente estudada e relacionada com a prática, durante os cursos. Com base em tais pressupostos, pretendemos averiguar se é possível ao ator identificar o método com o qual trabalha e, tratando-se de um método próprio, se encontra apto a descrevê-lo. Consideramos que há a probabilidade de um ator julgar que está a utilizar uma técnica muito pessoal embora, na verdade, e talvez de forma inconsciente, recorra a um conjunto de metodologias já antes estudadas e conhecidas como métodos de interpretação para o ator. É possível, no entanto, avaliar a metodologia utilizada pelo ator observando o seu processo de trabalho na linguagem audiovisual: cinema, vídeo ou televisão. A estratégia que utilizámos para avaliar os estudos de caso, de que se ocupa o capítulo seguinte, assenta precisamente nessa observação do processo de trabalho do ator.

Os estudos sobre o trabalho de interpretação de atores para a TV ou cinema incidem, na sua maior parte, numa técnica superficial de adequação aos equipamentos,

como, por exemplo, a relação com os planos de filmagem, embora sem um aprofundamento no que toca ao trabalho interno e psicológico do ator no decorrer dos processos de trabalho, tal como fizeram Jacqueline Nacache e Assumpta Serna. É escassa a produção bibliográfica em língua portuguesa dedicada ao trabalho do ator para o audiovisual. Apesar de existirem estudos sobre a profissão do ator em Portugal, pouco foi teorizado sobre metodologias e conteúdos no que se refere à interpretação para TV, além da maneira como essa técnica funciona na prática e como é aplicada.

Tornou-se, por esta razão, necessário conhecer quais os conteúdos das cadeiras de interpretação nos cursos de formação de atores, bem como os teóricos estudados e as principais metodologias adotadas. Foi nosso objetivo averiguar, inclusive, quais os conteúdos mais relevantes dos cursos de formação de atores no que diz respeito ao audiovisual.

Atualmente existem doze cursos para formação de atores de nível Superior em Portugal que propõem a saída profissional no ramo Atores. O plano de estudo de cada curso permitiu-nos constatar que alguns destes cursos se apresentam mais direcionados para a teoria e a prática do teatro e outros para a arte em geral, com foco em teatro.

De entre todos os cursos de nível superior analisados, registam-se os casos de algumas universidades que divulgam no seu plano curricular disciplinas específicas na área de interpretação audiovisual, TV e cinema. Notamos que essas disciplinas parecem estar a assumir cada vez mais importância para o ator que conclui a sua formação e pretende trabalhar no mercado do audiovisual. Deste modo não será forçado a frequentar cursos livres, paralelamente ao ensino académico, a fim de adquirir competências específicas, sendo a frequência de cursos livres apenas uma opção, tendo em vista a sua reciclagem.

Para realizar este estudo, procedemos à análise dos conteúdos programáticos das unidades curriculares que são disponibilizados por estas universidades portuguesas, e que na sua maioria podem também ser consultados em decretos e despachos públicos. A partir desta análise foi possível verificar a carga horária total das disciplinas de interpretação e também a introdução de uma nova disciplina vocacionada para a interpretação em audiovisual. Em 2008 esta disciplina começou a ser lecionada em nível Superior e presentemente é disponibilizada por seis estabelecimentos, tal como se encontra esquematizado no Quadro nº I.

**Quadro nº I**

Universidade Lusíada (Lisboa)	Licenciatura em Artes de Representar	2008	Práticas de interpretação em TV e Cinema (2ºAno)	160h.
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)	Licenciatura em Teatro e Artes Performativas	2010	Técnica de interpretação em cinema e televisão (2ºAno)	120h.
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias	Licenciatura em Artes Performativas e Tecnologias	2013	Interpretação e direção de atores II: Cinema e Audiovisual (3ºAno)	150h.
Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL)	Licenciatura em Artes Performativas	2011	Interpretação III (3ºAno)	150h.
Politécnico do Porto (ESMAE)	Licenciatura em Teatro: Variante Interpretação	2011	Interpretação e projeto III (2ºAno)	156h.
Instituto Politécnico de Leiria	Licenciatura em Teatro	2011	Representação para a câmara (3ºAno)	81h.

A Universidade Lusófona disponibiliza *online* o programa do curso de Licenciatura em Artes Performativas e Tecnologias, contemplando objetivos, conhecimentos e competências a adquirir, plano de estudos, conteúdos programáticos das unidades curriculares e respetivos docentes e saídas profissionais. Das referências bibliográficas indicadas para a cadeira de Interpretação e direção de atores II: Cinema e Audiovisual constam autores como Lee Strasberg<sup>27</sup>, Bresson<sup>28</sup>, Pudovkin<sup>29</sup> e Assumpta Serna<sup>30</sup>. No

<sup>27</sup> Lee Strasberg; Dominique Minot; Robert H. Hethmon. *Le travail à l'Actors Studio*. Paris: Gallimard, 1969.

programa da Licenciatura em Artes de Representar, da Universidade Lusíada, também se colhe informação sobre todas as disciplinas, mas não são mencionadas bibliografias. Ainda que tivéssemos feito diligências no sentido de apurar mais dados, entrando em contacto com os responsáveis do curso, a Universidade não disponibilizou informações para esse efeito. O mesmo se passou com a UTAD, uma vez que o docente da disciplina de Técnica de interpretação em cinema e televisão não se encontrava disponível para prestar informações sobre a bibliografia do seu programa.

A ESTAL disponibiliza, tal como a maior parte das Universidades antes elencadas, informações sobre como é feita a aproximação ao trabalho do ator no audiovisual, as competências que os alunos deverão adquirir nos domínios metodológico e teórico-prático. Além disso, fornece indicações quanto à bibliografia utilizada. Esta permite-nos, em parte, entender um pouco melhor como é construído o conhecimento que é transferido aos alunos. Para a disciplina de Interpretação para cinema é recomendado o livro *Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making*, de Michael Caine<sup>31</sup>, ator e produtor de cinema inglês, e também *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*<sup>32</sup>, entre outros. Uma das competências a adquirir proposta pela ESTAL na disciplina de Interpretação III da Licenciatura em Artes Performativas é: «Compreender as diferenças entre a Acção ao vivo, perante um público, e perante uma câmara e assimilar as especificidades que divergem nos dois tipos de produção<sup>33</sup>». Ora, esta constitui uma das principais abordagens sobre as diferenças entre atuar para o teatro e para o cinema.

A ESMAE apresenta, também, informação sobre os programas lecionados na Licenciatura em Teatro: Variante Interpretação, oferecendo conteúdos como, por exemplo, contracena e representação para a câmara. Na bibliografia selecionada, encontramos *Construção da Personagem e Preparação do Ator*, as obras principais de Stanislavski, e *Para um teatro pobre*, de Grotowski. O Instituto Politécnico de Leiria divulga as diversas disciplinas que constituem o curso, porém não fornece mais informações sobre os conteúdos da disciplina de representação para a câmara.

---

<sup>28</sup> Robert Bresson. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel (1ª. ed.: 1975). São Paulo: Iluminuras, 2005 (Título original: *Notes sur le cinématographe*).

<sup>29</sup> Vsevolod Pudovkin. *Film Technique and Film Acting*. London: Vision Press Limited, 1974 (1930).

<sup>29</sup> Assumpta Serna. *O Trabalho do Actor de Cinema*. Edição Cine-Clube de Avanca, 2001.

<sup>31</sup> Michael Caine. *Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making*. NY: Applause Theatre Books, 1997.

<sup>32</sup> Jane Milling & Graham Ley. *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*. NY: Palgrave Macmillan, 2001.

<sup>32</sup> [http://estal.pt/appdf/ESTAL\\_3S\\_INTER\\_2.pdf](http://estal.pt/appdf/ESTAL_3S_INTER_2.pdf)

A formação com base apenas em técnicas teatrais de interpretação deixou de ser suficiente à medida que o ator foi sendo solicitado para atuar na TV e no cinema. A adequação tem sido feita de forma praticamente autónoma ou com conhecimentos adquiridos em cursos livres, os quais, pelo seu carácter de curta duração, não aprofundam aspetos que se revelam de grande importância para um trabalho profissional de consistência. Anteriormente, encontrava-se apenas disponível a formação em cursos livres. No entanto, o ator que pretendesse trabalhar no audiovisual tinha que frequentá-los, se não quisesse chegar ao ambiente profissional como se não soubesse atuar. A realidade é que muitos atores adotaram o caminho mais curto para conseguirem trabalhar nesse meio. Iniciavam cursos livres sem experiência alguma, estudavam aproximadamente um ano, faziam *castings* e eram contratados para os trabalhos, e o fato da profissionalização já não ser exigida criou uma certa desestruturação neste ambiente.

Visto que é esperado dos atores um bom desempenho tanto no teatro como no audiovisual ou em qualquer outra linguagem onde venha a atuar, nota-se cada vez mais a extrema necessidade de formação específica para as diversas linguagens. Durante algum tempo a TV foi considerada uma “arte menor”, pelos artistas, possivelmente por receber nas suas produções “atores” não profissionais, pessoas escolhidas somente pela suas “caras bonitas”, ou por serem “figuras públicas”. Porém, se observarmos com discernimento, poderemos perceber que na maior parte das vezes, para trabalhos que tenham maior importância dramática, os protagonistas são efetivamente atores profissionais. E, se não são eles os protagonistas, estão no elenco de apoio para darem suporte às cenas dos novatos. Isso nota-se sobremaneira no Brasil, por exemplo, em novelas da tarde, nas quais são lançados novos atores e, como “suporte”, encontramos no elenco aqueles nomes “famosos” e tradicionais da história da telenovela brasileira. Este tipo de elenco profissional com “peso” só poderia ser formado antigamente com atores que tivessem alcançado o conhecimento técnico do audiovisual através da experiência, sendo orientados muitas vezes pelo próprio diretor.

Desde que chegaram a Portugal as primeiras telenovelas e, conseqüentemente, foram abertas as primeiras escolas oferecendo formação direcionada para o audiovisual, os atores começaram a aparecer nas produtoras mais bem preparados. Nos próprios *castings* em Portugal já é esperado dos atores uma certa desenvoltura, aptidão, ou mesmo talento para entrarem nas produções. A formação ministrada em cursos livres de interpretação para TV assentava inclusive no conhecimento do que era esperado dos atores pelas produtoras

de *casting*. Procurando estas, por sua vez, atender às expectativas dos produtores de elenco.

Muitos cursos de formação de TV, incluindo o da New York Film Academy (NYFA), dão importância a “como fazer um *casting*” porque, sem ele, dificilmente o ator chega a participar em alguma produção, a não ser por convite direto. Nos dias de hoje, o ator completa a sua preparação com formações em TV, cinema, casting, criação do próprio emprego, dobragem, entre outros. Algumas universidades, atentas às demandas do mercado profissional, já procederam a alterações nos seus currículos, reservando um espaço à disciplina de Interpretação para TV e cinema. É um mercado em que tudo está totalmente interligado.

As produções começam a exigir melhor desempenho dos atores, para que possam estar equiparados aos padrões das produções internacionais. Serve de exemplo o fato de os filmes portugueses estarem disponíveis nas mesmas salas onde são exibidas superproduções norte-americanas. Ao observar o trabalho das produtoras de *casting*, nota-se uma exigência maior na escolha de atores com experiência de formação ou profissional. Inclusive, os próprios diretores de casting preocupam-se com os “talentos” que recomendam, pois estes levam o nome da sua marca avante. Ao chegarem a uma produtora de *casting* os atores geralmente devem dizer qual agência os representa. E depois de serem escalados para determinado papel, serão identificados pela produtora de *casting* que fez a seleção. Neste contexto, resta aos atores melhorarem o seu *know-how*. Funciona como uma espécie de indústria implicando produções audiovisuais, produtores de *casting*, agências de atores, universidades, mercado profissional, cursos livres e profissionalizantes e os próprios atores.

### **2.2.1. Formação específica para atuar no audiovisual**

A formação do ator, por um lado, e as técnicas específicas para representar no audiovisual, por outro, podem ser compreendidas de maneira distinta. A base para a formação do ator não depende da linguagem para a qual irá atuar. Tendo o ator assimilado os processos básicos de atuação, é depois introduzido nas técnicas para a representação no audiovisual. É interessante notar que as disciplinas de TV e cinema são lecionadas sempre a partir do 2º ou do 3º ano de estudo porque, com efeito, não faz sentido o ator aprender estas técnicas antes de conhecer os preceitos básicos da atuação.



Ora, no caso dos atores amadores acontece quase o processo inverso. Estreiam-se na TV e, depois, começam a sentir falta da formação de atores e buscam geralmente os cursos de teatro. Esta competência específica para atuar no audiovisual é construída a partir de conhecimentos técnicos universais, provenientes de realizadores dos mais diversos países e adquiridos através da experiência. Os livros sobre realização, ou os que tentam ensinar como fazer um filme, podem arriscar a construção de um método ou técnica, todavia este conhecimento é fruto da experiência prática de profissionais e investigadores.

Essa técnica universal, a que acima nos referimos, consiste, por exemplo, no que todas as produções têm em comum. No cinema, utiliza-se geralmente uma câmara, enquanto na TV, se recorre a várias câmaras. Existem, quer no cinema, quer na TV, *set* de filmagens, microfones, luzes, técnicos no estúdio e uma infinidade de elementos técnicos necessários a quase todas as produções. Até na mais humilde e económica das hipóteses não poderão ser dispensados um realizador e uma câmara. E esse tipo de aparato é universal no contexto do audiovisual.

É este saber, naturalmente com algumas diferenças de ordem estética, que é transmitido, não de forma inalterada, mas como princípio ou ponto de partida para outros tipos de experimentações. A construção do método adequado ao audiovisual assenta num processo de comunicação entre duas linguagens: técnicas para atuar, em geral, e técnicas do audiovisual. Esse conjunto de técnicas no qual se baseia o ator para construir o seu próprio método de trabalho, juntamente com a forma como o adapta ao meio audiovisual, constitui assim a metodologia para atuar na TV e no cinema. Presume-se que a metodologia para formar um ator no audiovisual consistirá, então, em ensinar-lhe as várias técnicas e os métodos de preparação do ator, incluindo preparação de personagens, estudo de textos, além de tudo o que envolve o universo constituído pelo ator, personagem e cena. E, num segundo momento, ser-lhe-ão ensinadas as técnicas de câmaras, microfone, luz e demais condicionamentos técnicos implicados na atuação no audiovisual. E, mediante a prática, o ator aprenderá a utilizar essas ferramentas e a trilhar os caminhos para desenvolver o seu próprio método de trabalho para o audiovisual. Assim sendo, conclui-se que um ator amador que não tenha a formação de base de ator dificilmente conseguirá desenvolver um método de trabalho que alcance todas as necessidades da criação artística de uma produção. Qualquer pessoa pode aprender a posicionar-se para câmara num documentário, por exemplo. Necessita-se, porém, de artistas para uma criação de arte na qual estes artistas representem personagens que devem parecer reais, mas não são.

### 2.2.2. Cursos técnicos profissionais

Após análise dos currículos de cursos técnicos que oferecem formação de ator em Portugal e são reconhecidos pelo Ministério da Educação, concluímos que em nenhum deles se leciona a disciplina de interpretação para TV e cinema, ou qualquer outra que tenha relação com as câmaras. Dos cursos não reconhecidos por parte do referido Ministério, contemplámos apenas aqueles que têm oferta formativa na área de interpretação para TV e cinema. Incluem-se neste caso as escolas ACT (Atores para cinema e televisão) e ETIC (Escola de Tecnologias, Inovação e Criação).

A ACT foi criada em 2001 por Elsa Valentim, atriz e empresária, e Patrícia Vasconcelos que, no ano anterior, tinham fundado a APFACT – Associação Portuguesa de Formação de Atores para Cinema e Televisão. A ACT foi uma das primeiras escolas portuguesas a dar formação de atores para TV e cinema, sendo creditada pela DGERT (Direcção-Geral do Emprego e das Relações de Trabalho). O curso tem a duração de 3 anos e concede o direito a obtenção do certificado profissional. Corresponde ao Nível 4 de formação, conhecido como uma formação técnico-profissional. Fazem parte do programa curricular, aulas práticas de teatro, cinema e televisão, voz, corpo e movimento, dobragem, lutas cénicas, atuação em língua estrangeira, casting, maquilhagem, aulas teóricas de história do cinema e história do teatro, entre outras.

Entrevistámos Elsa Valentim no dia 2 de Julho de 2014, em Lisboa. Esta conversa com a atriz profissional e também professora, serviu-nos para compreendermos, inclusive, de que maneira foi construído o seu conhecimento como atriz e de que forma esse conhecimento se reflete hoje na formação dos seus alunos na ACT. Elsa Valentim delineou claramente a linha que separa a abordagem dos métodos do ponto de vista europeu e do ponto de vista norte-americano. A atriz relata que, há cinco anos atrás, começou a estudar Michael Chekhov, sobrinho de Anton Chekhov, e que este levou a técnica de Stanislavski para uma “outra zona”<sup>34</sup>, que seria a de uma técnica oposta à do Actors Studio. A atriz deu informações relevantes a respeito da divulgação e entendimento do método de Stanislavski, incluindo o fato de que este «trabalhou numa União Soviética fechada e em que qualquer coisa que não fosse material era banida. E poderia acabar como acabou Meyerhold, assassinado na Sibéria»<sup>35</sup>. E esta circunstância de Stanislavski ter «jogado com o regime»<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida por Elsa Valentim em 2 de Julho de 2014. Cf. Apêndice nº 5, p. 129

<sup>35</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 129.

talvez seja uma das razões por ele ser bem aceite até hoje na União Soviética. Ela chama a atenção para o capítulo acerca das “Ações físicas” no livro *A criação de um papel*, de Stanislavski, e afirma que nele é perceptível uma alteração no ponto de vista do autor que se traduz na mudança de foco do interior para o exterior do ator e que, na explicação de Elsa Valentim, é «colocar-se na situação da personagem para aceder às emoções sem ser através de si próprio»<sup>37</sup>. Descreve a definição do “Sistema” de Stanislavski aos seus alunos nos seguintes termos:

Eu costumo definir o Stanislavski com 3 portas: a primeira é psicológica, portanto, o objetivo é sempre chegar à emoção verdadeira [...]. A questão é como sempre: qual o caminho para lá chegar. Então se a primeira via é psicológica, é tentar encontrar as motivações das emoções, tentar encontrar analogias com a sua própria vida. A segunda porta é física [...] colocar-me fisicamente nas circunstâncias da personagem.<sup>38</sup>

E o exemplo que a Elsa Valentim fornece é relevante no sentido em que explica exatamente como seria o funcionamento desse método, na prática: «Por exemplo, se eu atirar com alguma coisa no chão, isso aciona em mim um estado de espírito no qual eu posso apanhar boleia para encontrar a emoção»<sup>39</sup>. A atriz identifica o método de Stella Adler como sendo o mais próximo do método das ações físicas de Stanislavski. E então, no que se refere à “terceira porta”, afirma:

O Michael Chekov para mim é a terceira porta do Stanislavski, [...] que tem a ver com: ao invés de procurar a emoção, não é nem no psicológico, nem no físico, é no interior onde ela nasce. E é energético. Ele não fala nunca de energia, porque não era possível falar de energia naquela altura. Mas, exemplo: quando nós precisamos descrever as emoções descrevemo-las fisicamente. Só depois é que as intelectualizamos. [...] A questão é o que energeticamente me está a acontecer.<sup>40</sup>

Sobre o seu método de trabalho atual, Elsa Valentim diz

---

<sup>36</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 129.

<sup>37</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 129.

<sup>38</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 129.

<sup>39</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 130.

<sup>40</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 130.

E eu acho que o Stanislavski já estava muito mais próximo do Grotowski do que do Actors Studio, muito mais próximo daquilo que é a técnica do Michael Chekhov. Posto isto, eu não sou nada Actors Studio.<sup>41</sup>

Ainda que não seja uma seguidora do “Método”, admite que no trabalho técnico que vemos hoje nas telenovelas e no cinema, «continua a predominar a parte das memórias afetivas e o Actors Studio»<sup>42</sup>. Porém quanto à formação dos alunos, sublinha que as escolas europeias são muito menos «fechadas»<sup>43</sup>, ao contrário das norte-americanas, onde os atores se especializam numa determinada técnica. Aliás afirma que, em consequência disto, os atores europeus terão dificuldade em dizer que seguem uma técnica específica.

Quanto à questão sobre haver ou não um método específico para atuar no audiovisual, Elsa Valentim indica que as bases são sempre as mesmas, o que o ator aprende depois é a «dosear a intensidade com a qual vai fazer as coisas de acordo com o meio onde as vai expressar»<sup>44</sup>. Nesse contexto, desejámos saber qual a razão para terem criado uma escola dedicada à formação em TV e cinema. Elsa Valentim esclareceu que no ACT os alunos aprendem a atuar e depois aprendem a «encaixar a atuação para a linguagem. Os alunos têm a oportunidade de experienciar tanto a técnica de TV como a de cinema»<sup>45</sup>. Acredita que assim os alunos já estejam prontos para atuarem no audiovisual quando saírem da escola, oportunidade que ela não teve quando se formou na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde nunca esteve em frente às câmaras. A primeira vez que teve oportunidade semelhante foi numa cena com uma atriz profissional e muito conhecida e sentiu-se acuada. Elsa Valentim reforça a ideia de que o ator tem que ver todos os elementos da cena cinematográfica como elementos que o ajudam na sua atuação ao invés de lhe criarem obstáculos, e os atores têm que, de certa forma, condicionar a sua atuação para aquele veículo.

Atualmente, em paralelo com a ACT, existem os cursos de escolas como a ETIC, por exemplo, que oferece o curso de formação de atores, em que os formandos também têm a possibilidade de treinar a representação para as câmaras, disponibilizando igualmente no curso uma disciplina chamada “representação naturalista”. O curso da ETIC tem a duração de dois anos e confere o “Higher National Diploma”, uma certificação

---

<sup>41</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 130.

<sup>42</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 131.

<sup>43</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 131.

<sup>44</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 131.

<sup>45</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 5, p. 131.

internacional, equivalente ao Nível 5 do Sistema de Qualificação Europeu (EQF). Esta equivalência funciona como opção para obter o grau de licenciatura através de mais um ano de estudos em quaisquer estabelecimentos de ensino superior que reconhecem o diploma HND.

Pelo que nos foi possível constatar, mediante a análise dos currículos dos cursos ministrados pela ACT e pela ETIC, e os dados colhidos junto de Elsa Valentim, os alunos têm acesso a várias técnicas diferentes de representação, e não se definem como seguindo uma linha de trabalho específica identificada com algum teórico. Muitos desses alunos conhecem o “Sistema” de trabalho do Stanislavski, e de seguidores do “Método”. No que se refere ao audiovisual, as referências bibliográficas reportam-se a teóricos ou atores norte-americanos.

Apesar da aparente linha que parece separar a formação básica do ator, por um lado, das técnicas de atuação no audiovisual, por outro, um novo método parece estar a ser construído a partir da associação de ambos. Inclua-se nisto a prática de exercícios que se aproximam de técnicas de trabalho em estúdio, o relacionamento com câmaras, linguagem naturalista, a contracena no vídeo, entre outros. Esta prática, que oferece a possibilidade de errar e acertar dentro de um ambiente semelhante ao profissional, com todos os recursos técnicos, proporcionará possivelmente ao ator, e também ao professor, novas descobertas sobre as melhores formas de atuar e ensinar, nestas circunstâncias.

### **2.3. Formação específica em outros países**

Mencionamos somente algumas escolas que se especializaram na preparação do ator para cinema e televisão. Desde o ano 2000, funciona em Espanha a escola “First Team”, fundada por Assumpta Serna e Scott Cleverdon, em colaboração com a Universidade Rey Juan Carlos. Esta escola, no ano de 2007, lançou o curso de Estudos Superiores em Interpretação Audiovisual, com 2 anos de duração, no qual é oferecida uma formação específica, integral e prática, com um total de 16 créditos, de acordo com informação colhida no *site* da escola. No seu *site*<sup>46</sup>, a escola revela ter o primeiro e único curso de pós-graduação de especialista em interpretação cinematográfica e no presente ano letivo de 2014-2015 oferece o primeiro mestrado em Interpretação Audiovisual. São 60 créditos (1250h letivas anuais: 750h presenciais e 500h em estúdio), divididos por quatro áreas e dezasseis matérias. As quatro áreas são: interpretação cinematográfica e

---

<sup>46</sup> <http://www.fundacionfirstteam.org/acerca-de/>

audiovisual; técnica cinematográfica audiovisual; linguagem audiovisual; mercado audiovisual.

Nos EUA, funciona a já mencionada escola NYFA (New York Film Academy) com o curso “Master of Fine Arts in Acting for Film”, num programa “acelerado” de dois anos, dividido em dois semestres de 16 semanas. O curso é oferecido em Los Angeles na Universal Studios, e inclui nos seus conteúdos: técnicas de atuação; Stanislavski; Strasberg (memória sensorial e emocional); Meisner; Adler (circunstâncias dadas); Chekhov (gesto psicológico); Grotowski (abordagem física); Anne Bogart (pontos de vista); Tadashi Suzuki. Entre outras disciplinas, leciona também: interpretação para cinema; voz; movimento; “speech” destinado a eliminar sotaques estrangeiros; análise de texto; improvisação; Shakespeare; performance; estudo da cena; audições; combate para cinema; interpretação para TV.

Em Londres, a Central School of Speech and Drama, na University of London, oferece desde 2005 o curso “Acting for Screen”, o primeiro “Master” em Inglaterra (180 créditos). No seu conteúdo programático há disciplinas, para além das já citadas a propósito das outras duas instituições, como, por exemplo: respiração; presença; foco; interações; personagem e desenvolvimento; projetos em vídeo; curta-metragem; trabalho em estúdio; pós-produção. Londres conta ainda com a University of the Arts, que promove o curso “Screen Acting” com a duração de dois anos.

### **CAPÍTULO 3 – Workshop com atores**

Um ator fingindo o medo do naufrágio, no convés de um navio verdadeiro numa tempestade verdadeira, nós não acreditamos nem no ator, nem no navio, nem na tempestade.

Bresson, 2005: 28

A realização do workshop com atores em Portugal surgiu de uma necessidade de observar e analisar, na prática, de que maneira o ator adapta as suas ferramentas de trabalho para a linguagem audiovisual. Quando um ator se forma, parte-se do pressuposto de que ele estará apto a trabalhar nas diversas funções exigidas pela sua profissão. A nossa indagação visou apurar se esses atores conseguiam utilizar as ferramentas adquiridas para o seu trabalho técnico no audiovisual somente com o que aprenderam no seu curso de graduação e, caso o conseguissem, qual seria o seu desempenho.

O workshop foi contextualizado em ambiente similar ao profissional, no qual o diretor indica ao ator o objetivo da cena e este tenta realizá-lo. Os atores tiveram uma breve explicação acerca da técnica a ser utilizada em cada exercício antes de pô-la em prática, porém sem muitas oportunidades de repetição, em caso de erro. Partimos do princípio de que um ator sem formação específica para as câmaras não terá um desempenho apropriado se não for instruído. Avaliámos o seu desempenho num ambiente que não permitia muito tempo para erros e acertos, bem como a sua capacidade para cumprir com os objetivos dos exercícios propostos. Tentámos, inclusive, estabelecer uma comunicação entre o que é entendido como necessário para os atores trabalharem no audiovisual e os seus próprios métodos, talentos e processos. O processo é sempre individual, porém parece ser possível encontrar uma linha de trabalho em relação à qual todos possam adaptar-se, como se infere do “Sistema” de Stanislavski.

De modo a ampliar o olhar sobre os diversos modos de aplicar técnicas, recebemos em nosso workshop participantes com diferentes perfis de formação. Além dos atores com formação superior em teatro, fizeram parte deste workshop dois atores sem graduação em teatro em Portugal, sendo eles um ator espanhol pós-graduado em Teoria e Prática da Interpretação em Espanha e uma atriz portuguesa, sem graduação superior em teatro possuindo, porém, formação em escolas técnicas portuguesas e estrangeiras. A partir da análise dos respectivos currículos foi possível perceber que, pelos anos de experiência e formação poderiam, com base no que a lei considera necessário, tornarem-se “legalmente” profissionais em Portugal. E daí integrarem o grupo participante no workshop.

O workshop teve a duração de 16 horas, repartidas por dois dias, sendo a maior parte delas destinada aos exercícios e as restantes à explanação do conteúdo no tocante à técnica que deveriam aplicar. Primeiramente, os participantes foram esclarecidos quanto ao objetivo do workshop e foram também abordados tópicos relativos às diferenças existentes entre as atuações em teatro e em cinema. Foi ainda problematizada a necessidade de se ter formação específica em TV e cinema, e outras questões que visavam, da nossa parte, alcançar um melhor conhecimento do grupo de participantes. O grupo integrava seis atores com as já referidas formações diversas, tal como se encontra esquematizado no Quadro II.

**Quadro II**

ATORES	ESCOLA/CURSO	ANO DA CONCLUSÃO	PAÍS
1	ESAD <sup>47</sup>	2010	Portugal
2	ESTC <sup>48</sup>	2012	Portugal
3	ESTC	2014	Portugal
4	ESTC	2016	Portugal
5	PUC <sup>49</sup> (Comunicação Social)	2009	Portugal/ Espanha
6	Pós- Graduação Teatro	2006	Portugal /Espanha

Os seis atores reuniram-se nos dias 3 e 4 de Abril de 2014, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, para participarem voluntariamente nesta pesquisa. Era necessário que os participantes estivessem o mais à-vontade possível para realizarem os exercícios propostos de modo a que se instalasse uma relação de confiança entre o ator e a direção. Naturalmente que o ator poderia vir a ter dúvidas sobre o modo como realizar determinado exercício, mas era suposto não questionar a sua exequibilidade nem a sua eficácia e confiar no objetivo do professor/realizador.

Foram realizadas algumas preparações específicas para o desempenho de cada exercício, sendo reforçada a ideia de que o processo de preparação é fundamental na estruturação do trabalho dum ator enquanto técnico. Na maior parte das vezes o ator não tem a oportunidade de ensaiar ou de se preparar do ponto de vista emocional antes de gravar uma cena. Porém, o ideal é que aprenda o processo através da experiência, o que lhe

<sup>47</sup> Escola Superior de Artes e Design.

<sup>48</sup> Escola Superior de Teatro e Cinema.

<sup>49</sup> Pontifícia Universidade Católica.



permitirá estar pronto em tempo útil para a realização de um trabalho em ambiente profissional. Esta disponibilidade imediata do ator é geralmente exigida em todas as gravações, especialmente em momentos de cenas intensas a nível emocional, psicológico e afetivo no relacionamento com outros atores, ou até mesmo em cenas que impliquem esforço físico.

### **3.1. Exercícios específicos para TV e cinema**

O desenvolvimento dos conteúdos do workshop e a ordem dos exercícios foram desenhados da seguinte maneira: 1º dia – breve relaxamento e respiração; exercício sem texto para trabalhar com a imaginação e a memória afetiva; exercícios com texto na linguagem de publicidade e cenas de contracena de ficção; 2º dia – exercício de preparação da cena com pares de atores (construção das circunstâncias dadas pelo texto); exercício de relacionamento (proposto com base nos exercícios desenvolvidos na New York Film Academy), planos cinematográficos; criação de subtexto; gravação das cenas de contracena e monólogo com subtexto sugerido sem preparação.

A formação foi organizada num sentido evolutivo de perceção de detalhes técnicos até à sua utilização em simulação de gravação de cenas. Em todos os momentos trabalhámos primeiramente com a racionalização e entendimento da técnica na cena e, posteriormente, com a emoção aliada à técnica.

A análise está dividida em nove momentos: memória emotiva, publicidade 1, publicidade 2, contracena 1, relacionamento, improvisos, monólogo como personagem, contracena 2, monólogo de ator com subtexto.

#### **3.1.1. Memória Emotiva**

O primeiro exercício sem texto é similar à versão do princípio da memória emotiva de Stanislavski e Strasberg. Porém, no que concerne à técnica, os atores trabalham somente com o pensamento, o sentimento e o olhar para um plano específico de câmara, conhecido como Grande Plano. Recorre-se, geralmente, a esta técnica naqueles momentos em que a personagem está sozinha em cena a pensar, sendo frequentemente utilizada com música de

fundo<sup>50</sup>. Esta mesma técnica é também utilizada em contracenar nas quais o ator, embora não tendo falas, deve revelar pensamentos e reações reais e “interessantes” aos olhos do público, proporcionando uma informação nova ou despertando sensações no espectador. Apesar de ser um exercício sem texto, pode ser considerado um dos mais difíceis devido à necessidade de conciliar o trabalho de recorrer à memória emotiva com um plano de câmara específico. Primeiramente, porque se o ator for utilizar o “Método”, da maneira como explica Strasberg, deverá buscar uma memória antiga com mais de sete anos. Depois de identificar essa memória, deverá tentar reviver a emoção que sentiu ou a memória dessa emoção que ficou registada. Tendo “trazido à tona” esta emoção irá começar a contar esta história através do olhar, em direção à câmara, mas sem olhar para a lente. Também é possível utilizar a técnica do “ponto de vista”, de Stella Adler, trabalhando com a imaginação para criar uma memória caso o ator não consiga utilizar o seu próprio material emocional. Neste exercício, o olhar do ator não poderá estar estático, deverá, sim, mover-se à volta da lente da câmara como se esta fosse um quadrado, ou um retângulo similar ao formato da TV. O seu olhar poderia começar apontando para os lados inferior direito ou esquerdo, e superior direito ou esquerdo, sendo possível por vezes dirigir o olhar em diagonal. Por exemplo, do lado superior esquerdo para o inferior direito, mas sempre motivado por uma mudança de pensamento ou emoção. Cada ponto deveria transmitir uma emoção incorporada na sua memória emotiva. Neste mesmo registo de memória o ator pode ter vivenciado emoções como alegria, tristeza, perda e vazio e cada uma dessas emoções irá estar presente num dos lados apontados em direção à câmara. O ator tem de realizar esta técnica com emoção e cuidado para que ela não seja mal compreendida pelo espectador que apenas deve interessar-se no que pensa, sente ou motiva a personagem naquele momento.

Existe uma diferença óbvia entre lembrar-se da situação e da emoção que foi sentida e, por outro lado, reviver essa emoção. Alguns atores do workshop escolheram a memória de um sofrimento anterior, pois consideravam que iriam reviver essa emoção. Entretanto, durante o exercício, descobriram que, afinal, essa emoção já se havia transformado numa outra. Neste exercício trabalhámos com o subconsciente do ator, o autoconhecimento e foi investigado aquilo que ele sentia que era a real memória desse sentimento no tempo presente.

---

<sup>50</sup>No Brasil, são conhecidos como os momentos de “vender o cd da telenovela”.

O que iria funcionar para o ator em termos técnicos seria a memória real não da situação, mas do sentimento, de maneira que conseguisse trazê-lo à tona. Stella Adler costumava dizer que não aguentava o sofrimento que a memória emotiva causava e, depois de estar pessoalmente com Stanislavski, decidiu focar o seu trabalho na imaginação. O cerne desse exercício consiste, portanto, no desenvolvimento pelo ator da aptidão de ativar e desativar emoções que sejam verdadeiras de acordo com as necessidades da cena, sejam elas vivenciadas ou imaginadas. As reais costumam ser as memórias mais intensas, por serem marcantes, dolorosas ou prazerosas, ou outras, por serem capazes de ativar no ator a emoção, devido apenas ao facto de ter tido um pensamento sobre o acontecimento da sua vida no passado.

Foi sugerido aos participantes que se concentrassem durante o tempo de espera em que aguardavam a sua vez de gravar, para não terem de fazê-lo durante a gravação. Geralmente, em ambiente profissional, o ator passa muito tempo à espera das suas cenas, às vezes grava uma cena após outra, e depois espera algumas horas até à sua próxima cena ser gravada. É esperado do ator que, neste meio tempo, se prepare física e emocionalmente, pois durante a gravação provavelmente o diretor estará mais preocupado com a cena como um todo e com as questões técnicas de posicionamento, planos, luz, som e cenário. Apesar de o ator estar cercado de pessoas, o seu processo de preparação é solitário e, como não é visível, pode às vezes não ser muito bem compreendido. No entanto, se o ator perceber que precisa de tempo de preparação, antes ou durante uma cena difícil, deve pedi-lo, porque o seu instrumento de trabalho é o seu próprio corpo e como uma luz que falha ou um microfone que precisa de ser redireccionado, também o ator precisa de se adequar a determinadas circunstâncias.

Para a avaliação de todos os exercícios realizados adotámos uma escala de 0 a 20. Os atores que, por motivos variados, não puderam participar em alguns dos exercícios receberam a classificação de 0.

### **Análise do exercício**

Neste exercício de memória emotiva, foram analisadas as seguintes características: técnica, emoção e expressão da emoção, tal como se encontra esquematizado no Quadro III.

**Quadro III**

Atores	Técnica	Emoção	Expressão da emoção
1	20	8	8
2	20	16	12
3	0	0	0
4	4	16	12
5	20	20	16
6	16	12	8

Não realizou o exercício: Atriz nº 3.

O Ator nº 1 demonstrou compreensão sobre a técnica, embora tenha sido demasiado rápido na execução do exercício, não facultando o tempo necessário para que a emoção fosse sentida com mais intensidade e, consequentemente, expressada. Interrompemos o exercício e ele foi orientado no sentido de que teria mais tempo à disposição para conseguir o objetivo que, neste caso, era procurar o sentimento e relaxar os músculos que poderiam estar a impedir a conexão entre o racional e o emocional. Quando a cena foi gravada novamente, a câmara registou alguns pensamentos através da movimentação do olhar do ator, porém não foi percebida nenhuma memória emotiva. Não quer isto dizer que o ator não estivesse a sentir, mas, sim que não conseguiu expressar a emoção para as câmaras.

O Ator nº 2 conseguiu alcançar inicialmente uma emoção que parece ter visualizado, mas faltou-lhe controlar a ansiedade para esperar o tempo necessário até que ela pudesse tornar-se expressiva no seu olhar. Em geral, os atores apresentavam certo receio em experimentar essa emoção pelo simples fato de não saberem como iriam reagir quando ela surgisse. Os olhos do Ator nº 2 exprimiam alguma emoção, mas não estava clara qual seria. O interesse do exercício não residia nos seus pensamentos, mas, sim, nas suas sensações. Quando tentou manifestar a emoção do prazer, mordeu os lábios, o que constitui uma expressão física estereotipada à qual todos nós recorremos quando queremos mostrar algo que não é uma reação natural orgânica. Por vezes, este recurso é também utilizado quando precisamos de uma maneira de comunicação mais rápida, pois sentir verdadeiramente levaria mais tempo. O Ator nº 2 conseguiu explicitar uma emoção que,

provavelmente, tinha realmente sentido. E, possivelmente, tê-lo-á conseguido porque se concedeu tempo para vivenciar a emoção depois de a ter identificado.

O Ator nº 4 aparentava muita concentração, embora no seu primeiro ponto não tenha expressado claramente nenhuma emoção. Os seus lábios estavam um pouco tensos, o que pode ter constituído mais um fator impeditivo para que sua emoção pudesse fluir. A respiração pelo diafragma, neste exercício, era fundamental, especialmente para auxiliar no relaxamento do corpo, mas poucos fizeram uso dessa técnica. No segundo ponto, a emoção começou a surgir e o seu olhar brilhou com a emoção, porém não a aprofundou o suficiente de modo que ela se tornasse clara e antes de tal acontecer, avançou para o terceiro ponto. Quando o Ator nº4 começou a fazer uso da respiração foi possível perceber uma emoção de prazer que logo se transformou em outra, como dor ou abandono. Toda a sua musculatura da face refletia a emoção. As lágrimas vieram, como consequência, mas não escorreram. O Ator nº 4 conseguiu alcançar a emoção, e revelou que sentiu, embora não tenha conseguido vivenciá-la de maneira a que pudesse ser exteriorizada.

A Atriz nº 5 iniciou o exercício muito concentrada, de maneira que logo no início da gravação já era possível notar a sua emoção. Demorou algum tempo até conseguir aprofundá-la mas sem efeito, pelo que avançou para o ponto seguinte, supostamente uma outra emoção. Percebemos que o ponto seguinte foi uma continuação da primeira emoção, se bem que mais intensa. A sua face reagia, o seu rosto enrubescou, os olhos brilharam, começou a emocionar-se e os espectadores também. Mas, por um leve abanar de cabeça, percebeu-se que o seu lado racional estava em conflito com o emocional, não lhe possibilitando aprofundar a emoção. Foi um belo exercício no sentido de ter conseguido conciliar a técnica com a emoção, ainda que apenas exprimisse uma única emoção. No seu último ponto trabalhado, a emoção intensificou-se num riso natural e dessa emoção vieram as lágrimas. Como o exercício foi interrompido pela própria atriz antes de alcançar o ápice, tornou-se evidente o receio de avançar no desconhecido que poderia ser o descontrolo dessa emoção real. Mostrar-se é característico da profissão do ator. O fato de se expor, de se exhibir e o desconforto que daí pode às vezes advir não deve constituir um empecilho para a realização da sua arte primordial, que é atuar. Não pretendemos com isto afirmar que o ator não deva sentir medo ou sentir-se envergonhado. Sente-se, de fato, receoso e envergonhado, mas antes dos seus medos vêm as necessidades da personagem e da cena.

O Ator nº 6 foi o terceiro e, logo no início do exercício, mostrava-se muito concentrado, os seus olhos brilhavam com alguma emoção que parecia ser “uma lembrança boa”, não denotando algo mais específico. Também não foi possível apreender o

aprofundamento desta emoção. Na sequência, cruzou os braços e as pernas, o que de imediato pareceu interferir no fluxo da emoção, daí resultando um exercício mais racional e menos emocional. Stanislavski insiste no relaxamento dos músculos especialmente por essa razão e ainda assinala pontos específicos do corpo que, quando tensos, bloqueiam determinados tipos de emoções. O Ator nº 6 parecia emocionado, mas não era possível identificar de que natureza era essa emoção. Naturalmente, torna-se difícil perceber a emoção exata tanto mais se for subtil, ao contrário da expressão de alegria, imensa tristeza, vazio, paixão ou vingança.

Na maior parte das cenas as emoções são comunicadas de forma subtil e as indicações de emoção no texto, também. Os seus olhos brilhavam e o olhar, por vezes, estava ora mais relaxado, ora mais tenso. Também neste caso é de crer que o fator tempo tenha determinado a impossibilidade de aprofundar cada emoção. Ao ser indagado sobre quais eram as emoções que sentiu e tentava transmitir, o Ator nº 6 respondeu que em cada ponto era um conjunto de várias coisas, não estava definido, nem sequer para ele próprio. Disse que era “algo” e o que nós, os espectadores (eu e os outros atores, na ocorrência), pudemos captar, foi “algo”. Quando o ator não sabe exatamente o que está a sentir, também o público não poderá saber. Ele deve identificar para si próprio, do modo mais específico e claro possível, qual o sentimento e ser credível na sua transmissão. O seu olhar foi muito expressivo, pois quase vimos os olhos sorrirem, mesmo antes dos seus lábios, ao expressarem a sensação de felicidade. Conseguiu visualizar a memória que o levava a determinada emoção, mas faltou-lhe defini-la e explorá-la. Em relação à técnica houve mudanças claras de emoções para cada um dos diferentes pontos, que era tecnicamente o objetivo do exercício.

É natural que cada ator tenha aptidões diferentes, uns com facilidade em decorar textos, outros com boa voz, porém com dificuldades no que toca à expressão corporal. Outros possuem facilidade em trabalhar com a memória emotiva, mas dificuldade em enquadrá-la na técnica, por exemplo. Mas, na verdade, aprender a trabalhar com a emoção é uma aptidão que os atores devem possuir ou então desenvolver na prática, tanto em cursos específicos como em ambiente profissional. A maior parte dos atores conseguiu compreender quase que de imediato a realização técnica dos exercícios, no entanto demonstraram dificuldade com a expressão das emoções.

### 3.1.2. Publicidade 1

A segunda fase do trabalho incidiu sobre cenas de publicidade. Os atores receberam um texto e foi-lhes disponibilizado um tempo aproximado de 15 minutos para o estudarem e decorarem antes da gravação. Esta situação foi uma simulação do que pode acontecer num ambiente real de casting. O conhecimento da técnica necessária permitiria trabalhar com o olhar dirigido diretamente para as câmaras (situação distinta da linguagem da telenovela e do cinema, com exceção de casos específicos exigidos pelo diretor). A Atriz nº 5 trabalhou um texto diferente, relativo à publicidade de um telemóvel, segundo o qual deveria estar a olhar para o aparelho e com ele se “relacionar”. Os textos de publicidade geralmente são difíceis porque, no nosso entender, dão a impressão de que não foram escritos para serem ditos. Faz parte do trabalho do ator tornar o texto agradável para quem ouve e dizê-lo de forma natural e credível, dado que, na maior parte das vezes, trata-se de convencer o espectador, possível consumidor, a adquirir determinado produto. Só muito raramente o texto estará aberto a qualquer alteração, tendo já passado por um longo processo de análise e aprovação até chegar às mãos do ator.

#### Análise do exercício

Foram analisadas as seguintes características: personagem, texto, naturalidade, tal como se encontra esquematizado no Quadro IV.

**Quadro IV**

Atores	Personagem	Texto	Naturalidade
1	20	4	8
2	20	8	12
3	0	0	0
4	20	20	16
5	20	20	20
6	12	12	4

Não realizou o exercício: Atriz nº 3.

Durante a gravação da sua cena, o Ator nº 1, deu mostras de não se lembrar do texto. Fez pausas em lugares inadequados e recorreu à expressão facial para reforçar a ideia do enunciado dando aquela impressão do que conhecemos por “teatral”. Gravámos

uma segunda vez, já com as observações feitas. O Ator nº 1 correspondia aos requisitos da personagem quanto a simpatia, sorriso, boa disposição, porém ainda continuava inseguro em relação ao texto, sublinhando tudo o que dizia com as expressões faciais. Para a cena ficar pronta, teria sido necessário uma maior direção do ator, no sentido de se adequar à técnica exigida para a TV.

O Ator nº 2 decorou bem o texto e apreendeu a técnica. Faltou-lhe, todavia, algum trabalho relativamente ao estudo do texto como, por exemplo, encontrar os momentos certos para pausa, respiração, e matizes.

O Ator nº 4 realizou um trabalho na medida certa, com pausas bem colocadas, a representação de uma personagem simpática e sedutora – tal como lhe foi sugerido no início – a postura, o tempo e ritmo foram adequados. O único aspeto susceptível de ser melhorado dizia respeito à colocação da voz, dada a circunstância de ser bastante jovem e a personagem rondar os 35 anos. Embora a voz ficasse um pouco falseada, não foi necessário regravar.

A Atriz nº 5 preparou, como acima referido, um texto diferente que a obrigava repetir muitas vezes a mesma palavra, tendo sido orientada a tentar dar sentido ou subtextos diferentes a cada frase. Trabalhou com o mesmo ritmo até metade do texto e, na outra metade, conseguiu dar um tom diferente, o que tornou a cena mais interessante. No final, colocou emoção no texto, trabalhando com o olhar e o subtexto. Foi uma atriz fácil de dirigir pois ouvia as orientações de direção e conseguia assimilá-las rapidamente.

O Ator nº 6 teve dificuldade em decorar o texto, no entanto conseguiu perceber a ideia geral da cena e improvisou. De qualquer maneira, tornou-se necessário realizar uma segunda gravação porque este participante estava a fazer grande uso da gestualidade e das expressões faciais, prejudicando a desejada naturalidade. À segunda vez conseguiu reduzir de forma considerável a gestualidade, porém negligenciou a técnica dado que a cena exigia uma certa movimentação. Faria parte do trabalho deste ator, como dos outros, conciliar o trabalho técnico entre o racional e a emoção.

### **3.1.3. Publicidade 2**

Após os participantes terem gravado a Publicidade 1, foram esclarecidas algumas técnicas referentes ao trabalho de ficção em que se inserem as telenovelas, pois esta cena de publicidade envolvia representação e diversas marcações de cena. Chamámos a atenção



para o fato de que os atores deveriam utilizar o “racional técnico” juntamente com a emoção. Trabalhar com o “racional técnico” significa demonstrar compreensão por todo o desenrolar da cena do ponto de vista de como será a sua movimentação em cada fala e para qual câmara irá atuar. Depois do ator ter assimilado estas informações, deveria introduzir o seu trabalho de emoção. A emoção deveria ser utilizada apenas no momento da gravação, a fim de que o ator não se desgastasse nos ensaios técnicos. Se houvesse sugestões a fazer por parte do ator, quer sobre a movimentação, quer sobre aspetos relativos à personagem, estas teriam de ser feitas nessa altura. O ator deveria portanto decorar e justificar a movimentação que concebeu para a personagem e nela colocar a emoção necessária à cena. Na sequência destes esclarecimentos, encetámos o trabalho para a gravação de um texto de publicidade a um chá em que os atores teriam que atuar sem olhar para a câmara. O enunciado do texto comportava três momentos: beber chá; falar ao telefone; usufruir de um bom momento bebendo novamente o chá.

### **Análise do exercício**

Foram analisadas as seguintes características: texto, técnica, personagem, naturalidade, tal como se encontra esquematizado no Quadro V.

**Quadro V**

Atores	Texto	Técnica	Personagem	Naturalidade
1	0	0	0	0
2	20	8	20	8
3	20	12	12	4
4	20	16	20	8
5	12	12	20	16
6	4	8	12	16

Não realizou o exercício: Ator nº1.

O Ator nº 2 começou com o texto bem memorizado, além de fazer pausas e entoações variadas. Compreendeu a técnica da cena e desempenhou-a com desenvoltura. Também conseguiu entender e interpretar o estado emocional da personagem. A sua falta de “à vontade” com a câmara denotava pouca experiência, no entanto, não constituiu impedimento para a realização da cena.

A Atriz nº 3, dada a circunstância deste ser o seu primeiro exercício e de ter perdido algumas das explicações prévias, olhou diretamente para a câmara em alguns momentos, fato natural para um ator que não está familiarizado com a técnica. O seu desempenho revelou que compreendia e memorizara o texto. Não deu, todavia, à cena um ritmo natural, que poderia ter sido conseguido com algumas pausas, movimentos do olhar expressando matizes de pensamentos e mais algum à vontade no espaço da cena, “como se” estivesse na situação da personagem.

O Ator nº 4 fez uma boa interpretação da personagem, com matizes, pausas, visualizações, o olhar na direção da câmara sem focar a lente. Para que a cena tivesse resultado natural teria sido necessário imprimir-lhe mais ritmo mediante alguma respiração e mudanças na direção do olhar ou de pensamentos. Notava-se falta de “sentir” o que era dito, que significa a palavra estar diretamente associada à sensação que o produto é suposto gerar, por exemplo, o prazer de ingerir uma bebida, a sensação de satisfação com a experiência de um novo produto.

A Atriz nº 5 demonstrou alguma insegurança com o texto, com pausas mais longas entre uma fala e outra, e teve de se orientar no modo como deveria segurar os objetos, que seria com a mão da “parte de dentro” do cenário. Enganou-se em alguns termos do texto, mas foi capaz de improvisar sem interromper a cena. O problema é que quando o ator interpreta e tenta, ao mesmo tempo, lembrar-se do texto está a dar muitas funções a desempenhar ao seu cérebro: lembrar-se do texto, das marcas técnicas, e agir coerentemente de acordo com a personagem. É um trabalho conjunto, mas que deve tornar-se orgânico, como conduzir um veículo, por exemplo. O ator que, durante a cena, tenta lembrar-se do que irá dizer a seguir, denuncia-se e, provavelmente, além de se esquecer, não será capaz de finalizar a cena, irá desconcentrar-se. Gravámos mais uma vez com a Atriz nº 5 e o resultado foi bem melhor. Como possuía a qualidade de saber ouvir as orientações de direção conseguiu rapidamente melhorar o seu desempenho na cena: mais ritmo, mais colorido, e a boa disposição que a cena pedia. Faltou só um pouco mais de técnica para se posicionar na direção da câmara.

O Ator nº 6 teve, inicialmente, dificuldade com a língua portuguesa fato que se repercutiu, na interpretação. Além disso, esqueceu-se do texto e a cena teve de ser interrompida. Tentou, no entanto, improvisar a cena de acordo com o conteúdo e o objetivo da situação.

Não havia uma ordem de gravação a seguir e os atores poderiam apresentar-se para a cena conforme se sentissem prontos. O Ator nº 6 deveria ter feito a tradução de alguns

termos para a língua portuguesa para facilitar a sua improvisação porque, quando esquecia o texto e improvisava, utilizava vocábulos castelhanos. É importante lembrar que o improviso tem que ser pensado, planeado e estruturado. E isso é umas das coisas que o ator precisa saber fazer porque muitas vezes irá deparar com situações nas quais poderá não conseguir realizar o texto ou a emoção na íntegra. Por fim, a insegurança com o texto pode ter atrapalhado o objetivo da cena, que era expressar o prazer que o chá proporcionava.

#### **3.1.4. Contracena 1**

Antes de iniciarmos as gravações, trabalhamos com as várias possibilidades de preparação da cena, recorrendo ao método utilizado pela New York Film Academy, no seu curso de Acting for Film. Neste curso os atores aprendem a ler a cena sozinhos e trabalham nas circunstâncias dadas com os seus parceiros, exploram o relacionamento através de exercícios práticos, criam o subtexto, trabalham com os silêncios da cena, refletem sobre todas as preparações possíveis, incluindo a criação de momentos que as personagens não vivem no roteiro. No nosso workshop, foram utilizados os mesmos textos de cenas que são trabalhadas no curso da New York Film Academy, porém traduzidos para o português. Depois de comentarmos as técnicas da televisão, avançamos para as técnicas de interpretação para cinema.

O texto da Contracena 1 foi distribuído para que os atores examinassem minuciosamente, aos pares, todas as circunstâncias dadas pelo texto da cena, o que incluía: quem é a personagem, onde ela está, quando aquela situação acontece, a razão pela qual a personagem se encontra ali e o que irá fazer a respeito disso. Posteriormente, os participantes deveriam passar ao trabalho individual que seria a compreensão das motivações da personagem, o “porquê” e o “para quê” da personagem ali estar.

#### **Análise do exercício**

Foram analisadas as seguintes características: naturalidade, verosimilhança da personagem e crença nas circunstâncias criadas, tal como se encontra esquematizado no Quadro VI.

**Quadro VI**

Atores	Naturalidade	Verosimilhança da personagem	Crença nas circunstâncias criadas
1	0	0	0
2	12	16	4
3	0	0	0
4	8	16	20
5	20	16	16
6	16	16	20

Não realizou o exercício: o Ator nº 1.

O Ator nº 2 e Atriz nº 5 fizeram uma escolha um tanto “surrealista” de uma personagem louca que tinha por objetivo conseguir alguma coisa, porém que não fazia sentido. De qualquer modo a atriz conseguiu agir com naturalidade tornando as circunstâncias verosímeis para a personagem. O Ator nº 2 demonstrava uma tendência para a comédia, através do tempo e ritmo das falas, pausas, expressões, pelo que a cena acabou por enveredar pelo género cómico. Como os atores tiveram liberdade para criar as circunstâncias da cena, apesar de já terem a maior parte do texto escrito, corriam o risco de fazer escolhas menos acertadas para essas cenas. Observámos, então, que cada cena tem que ter um motivo para existir e esse motivo tem que ser forte. Se essa força não se encontrar no texto, deverá provir do ator. Acontece com frequência que parte dos textos gravados sofrem cortes na fase de edição porque perdem a sua função no contexto geral.

Percebemos que o Ator nº 2 não “acreditava” nas circunstâncias que tinha criado, talvez por ter definido com grande exatidão quem era a personagem e qual o seu objetivo na cena.

A Atriz nº 5 revelava-se confusa acerca de como deveria atuar por não ter entendido o caminho escolhido pelo ator. Porém, após algumas indicações, conseguiu encontrar uma linha credível de atuação para a sua personagem e finalizou a cena coerentemente.

Os Atores nº 4 e nº 6 conceberam circunstâncias verosímeis, o que parece ter ajudado como suporte para a interpretação. O Ator nº 4, apesar de nos fazer crer que se emocionava com alguma facilidade parecia ainda não saber como controlar essa emoção. Essa capacidade de controlo faz o ator escolher o momento certo para determinada pausa, ou o tom de voz adequado, e as mudanças de pensamento, o que também permite ir matizando a cena. Por ser um ator mais jovem e ter, plausivelmente, menos experiência,

podia não ter ainda desenvolvido essa ferramenta. Criou uma postura própria de uma personagem tensa. Tinha os braços cruzados, boca fechada, aparentemente tensa, e não se movia. Enquanto o Ator nº 6 movia quer o seu olhar, quer o seu corpo, o Ator nº 4 mostrava-se estático. O Ator nº 4 poderia argumentar que a sua personagem estava tensa de acordo com as circunstâncias. Havia, contudo, uma diferença entre a tensão do ator e a tensão da personagem.

No que respeita à interpretação da personagem, em especial numa cena curta, o ator tem que dar o máximo de informação possível e variada sobre o que acontece internamente com a personagem, caso contrário a cena perde a função e deixa de existir. O Ator nº 4 recebeu orientações no sentido de criar outra movimentação para a personagem, trabalhando com as emoções além da tensão, como, por exemplo, conferindo à personagem traços de mais fragilidade e humildade. Era notória a falta de experiência em interpretação para as câmaras, pois nunca chegou a conciliar devidamente a sua interpretação com a técnica.

Ainda que tivesse olhado rapidamente para a lente da câmara, o Ator nº 6 fez uso de um recurso interessante para encaixar a técnica na representação, falando às vezes para baixo, onde estava a personagem, intercalando com o olhar para cima, na direção da câmara, de maneira a que as suas expressões pudessem ser vistas pelo espectador. Fato este que tornou a personagem curiosa e interessante porque estava em movimento de pensamentos, apesar do texto ainda não ter sido pronunciado com tanta naturalidade. Costuma-se dizer que este constitui um dos trabalhos mais difíceis do ator, isto é, dar o tom natural ao texto, como se ele fosse orgânico, como se fizesse parte da personagem, do seu vocabulário, da sua história de vida, reflexo apenas dos seus pensamentos. Por isso Stanislavski insistiu na criação de uma vida interior, de uma personagem que tivesse uma história, como uma pessoa com existência na realidade empírica.

As Atrizes nº 3 nº 5 criaram uma cena na qual havia um conflito interior entre as personagens, mas que não podia ser exteriorizado porque uma dependia da boa vontade da outra, uma queria uma carta, a outra queria um perdão. A Atriz nº 3 sabia o texto e tinha estudado uma movimentação para a cena, mas faltava-lhe imprimir matizes à representação, refletidas tanto em expressões como na voz. O resultado obtido deu a ideia de uma fala monocórdica. Tentou emocionar-se no final, com o objetivo de introduzir uma variação. Revelou, todavia, dificuldade em trabalhar com naturalidade a cena, em acreditar no que fazia, o que nos conduz novamente àquela impressão do famoso “teatral” na interpretação. A Atriz nº 5 matizava praticamente cada fala com reações diferentes, sabia

fazer uso do olhar no relacionamento com a outra personagem. A interpretação foi coerente, havendo apenas a registrar como ponto fraco da sua prestação o fato de nem sempre ter atuado na direção da câmara, especialmente em algumas falas e expressões. Se estivéssemos a gravar uma cena de TV teria provavelmente uma câmara para ela e, conseqüentemente, poderia estar bem posicionada. Uma vez que dispúnhamos de somente uma câmara, a atriz deveria trabalhar com a consciência da localização da câmara e de como se poderia posicionar da melhor maneira.

### **3.1.5. Relacionamento**

Este exercício, além de servir como uma preparação da personagem, funcionou como “aquecimento” emocional dos atores, antes de entrarem nas respectivas personagens. Esta ideia vai ao encontro do método estudado na New York Film Academy para que o ator trabalhe com aspectos reais de seu parceiro de cena, colaborando para a veracidade das emoções e reações. Nestes aspectos estão incluídos a aparência física, percepções não físicas, como personalidade, comportamento. O foco principal deste exercício reside no fato de preparar uma cena que envolva algum tipo de relacionamento entre as personagens e que pareça o mais próximo possível da realidade. Neste contexto, debatemos também algumas questões técnicas e outras de ordem emocional, atinentes à preparação do ator para cenas de contato físico íntimo, como cenas de beijo, sexo e cenas de combate, e de violência física, como estaladas, por exemplo. Neste exercício, os participantes deveriam descobrir afinidades físicas uns nos outros e não nas personagens: coisas que atraem ou repelem, sensações reais criadas naquele momento a partir da observação e para serem utilizadas no quadro de circunstâncias das personagens.

Depois de compreenderem a cena e os objetivos de cada personagem, os atores fizeram exercícios de contato físico e emocional com o seu parceiro de cena. Deveriam dar conta de três coisas que apreciavam no outro ator, três coisas de que não gostavam (não necessariamente físicas), três razões pelas quais o amava, três gestos físicos que expressassem o seu sentimento pelo outro envolvendo toque. Analisou-se de seguida a disponibilidade de cada ator para seguir as orientações da direção, bem como as suas capacidades de imaginação e de entrega às necessidades da personagem e da cena.

### **Análise do exercício**

Foram analisadas as seguintes características: disponibilidade emocional, disponibilidade física, dirigibilidade, tal como se encontra esquematizado no Quadro VII.

**Quadro VII**

Atores	Disponibilidade emocional	Disponibilidade Física	Dirigibilidade
1	0	0	0
2	20	20	20
3	20	20	20
4	8	12	8
5	20	20	20
6	0	0	0

Não realizaram o exercício: Atores nº 1 e nº 6.

O Ator nº 2 e a Atriz nº 3 fizeram o exercício juntos. Revelaram-se disponíveis emocional e fisicamente para o exercício. É natural que duas pessoas que não se conheçam e nem sequer tenham intimidade se sintam, de certa forma, desconfortáveis a olhar nos olhos um do outro e a comunicar as suas impressões verdadeiras de agrado e desagrado. O desconforto existe especialmente porque não é uma situação comum diária. É certo que muitos dos nossos pensamentos e impressões a respeito de outra pessoa não são verbalizados, mas existem e isso reflete-se no modo como reagimos a determinada pessoa. No caso dos atores, eles terão de reagir “verdadeiramente” enquanto personagens, e para isso têm de encontrar emoções ou sensações verosímeis de acordo com a verosimilhança da cena. E quando os atores fazem o exercício de verbalizar o que “não gostam” no outro, alguns não conseguem, possivelmente por desconforto ou constrangimento acerca do que o outro irá pensar. Houve o cuidado, da nossa parte, de lembrar aos atores que se tratava apenas de um exercício com o foco no resultado do trabalho que iriam desempenhar a seguir. E como são atores, cuja matéria-prima de trabalho são eles próprios, têm de aprender a lidar com esses momentos sem preconceitos e com algum desprendimento, em prol de um objetivo maior, que será construir a “química” necessária para a cena. Quando foi a vez do Ator nº 2 falar sobre as coisas que apreciava na Atriz nº 3, esteve muito concentrado e parecia avaliar e pensar bem na sua resposta. Apesar disso, ambos realizaram o exercício corretamente e também foram orientados no sentido de não justificarem as suas escolhas, positivas ou negativas.

O Ator nº 4 e a Atriz nº 5 estiveram muito concentrados na execução do exercício. No entanto, o Ator nº 4 não conseguiu efetuar o exercício. No *take* 3, a gravação foi interrompida e solicitámos ao participante que explicasse o motivo que subjazia ao incumprimento do objetivo do exercício. O Ator nº 4 afirmou não ter encontrado aspectos dos quais “não gostava” na outra atriz. Gravámos novamente e então o ator teceu observações mais subjetivas, como a forma da atriz olhá-lo ou o modo como se dirigia a ele. Como seria de esperar, o exercício passou a ser mais facilmente realizável no momento em que deveriam dizer características de que gostavam um no outro e durante o qual se sentiram mais confortáveis. Ambos conseguiram realizar o exercício, malgrado as dificuldades naturais para romperem as barreiras pessoais de cada um<sup>51</sup>.

### **3.1.6. Improviso**

Os atores receberam o texto contracena 2 e realizaram o mesmo procedimento de estudo que tinham feito no que toca ao texto da contracena 1. Depois de criarem as circunstâncias dadas pelo texto, passaram para a etapa seguinte que consistia em discutir e improvisar três momentos em que as personagens já haviam estado juntas, incluindo o seu primeiro encontro. Os improvisos foram imaginados por cada par e tiveram temáticas diferentes que constituíam referências para o relacionamento atual. Esta situação, como não existia no roteiro, deveria ser imaginada e criada de forma cénica pelos atores através de um improviso. Foi sugerido que reservassem um tempo para ouvir e observar o seu parceiro e ir descobrindo de que maneira a sua personagem era afetada de “momento-a-momento”<sup>52</sup>.

### **Análise das cenas**

Foram analisadas as seguintes características: construção da personagem, técnicas de câmara e contracena. tal como se encontra esquematizado no Quadro X.

---

<sup>51</sup> O ator precisa de estar desarmado enquanto pessoa, não pode estar na defensiva, não pode estar a pensar se parecerá mal ou bem, tendo de assumir o seu corpo e a sua mente como instrumentos de trabalho e confiar na direção. Com efeito, quem dirige tem o olhar total sobre a obra, mesmo não sabendo detalhadamente o que busca no trabalho do ator, sabe o que precisa da personagem, embora o ator muitas vezes só descubra o que o diretor pretendia quando assiste ao resultado final.

<sup>52</sup>. Cf. Capítulo 1. p. 12.



**Quadro X**

Atores	Construção da personagem	Técnicas de câmara	Contracena
1	20	12	16
2	20	16	20
3	20	16	16
4	16	4	16
5	20	16	20
6	12	20	16

### **Análise do exercício**

#### **O Ator nº 1 e o Ator nº 6**

**Primeiro improviso:** improvisaram a primeira vez em que as personagens se encontram, na escola, onde se conheceram. Todos os pequenos improvisos deveriam ter um conflito e a respectiva solução. Interpretaram as personagens em crianças e mostraram um pouco da personalidade de cada um. O Ator nº 6 continuou usando o bom recurso de perceber intuitivamente onde estava a câmara e trabalhar com o seu olhar nessa direção. Apesar de parecer artificial para o ator olhar para o colega de contracena e, ao mesmo tempo, estar a contracenar com a câmara, para quem assiste parece muito natural. O problema está em o ator transformar essa técnica numa movimentação normal num contexto audiovisual. O Ator nº 1 conseguiu representar uma personagem infantil, demonstrando estar descontraído fisicamente, adequando a sua fala e o tom de voz. O Ator nº 6 não fez tanta utilização deste traço de infantilidade da personagem, embora tenha trabalhado melhor com a técnica. Ambos tiveram, no improviso 1, um momento em que olharam para a câmara, mas foram esclarecidos que nesta linguagem de ficção esse recurso não é utilizado a não ser quando expressamente solicitado pela direção. Os atores criaram um conflito na cena, mas arranjam uma forma da cena terminar sem o resolver. Foi uma solução imediata e mais fácil, porém não a ideal.

**Segundo improviso:** este consistia em reproduzir um momento de encontro dois amigos que assistiam a um concerto, durante o qual a carteira do Ator nº 1 desaparece. O improviso teve início, meio e fim e foi bem conseguido a nível de personagens e interação

com o real que criaram. Não foi dada tanta atenção à técnica de câmara porque a prioridade seria a interação das personagens.

**Terceiro improviso:** a personagem do Ator nº 6 teria perdido os pais num desastre e a personagem do Ator nº 1 deveria consolá-lo. As primeiras falas do Ator nº 6 não se perceberam bem porque falava muito baixo<sup>53</sup>.

Nós, na vida real, tendemos a baixar o tom de voz quando estamos tristes. Quando o ator começa a utilizar a emoção, há uma tendência natural para que o seu tom de voz baixe. O que acontece é que o ator tem que dar a intenção dessa emoção na voz, mas sem diminuir tanto o tom, pois seria exigido, para a correção deste, um trabalho posterior de edição de som. Quando existe um microfone direcional, o que não foi o caso deste workshop, o ator deve direcionar a sua voz para ele.

Os dois atores, nº 1 e nº 6, estiveram bastante envolvidos na cena e no relacionamento, porém o Ator nº 1 poderia ter reagido um pouco mais ao “mau feitio” do amigo, mesmo este sendo justificado pela perda dos seus pais. O Ator nº 1 manteve-se na sua personagem, mas estava mais em ação do que em reação, faltou o jogo com o outro, e uma das coisas mais importantes no atuar é a reação.

### **O Ator nº 2 e a Atriz nº 3**

**Primeiro improviso:** na improvisação de seu primeiro encontro, estiveram concentrados nas suas personagens deixando bem delineados os seus subtextos e emoções além de agirem de acordo com as circunstâncias que criaram.

**Segundo improviso:** foi interessante no sentido de que a cena foi composta por diversas reações de ação interior e variados matizes emocionais num curto período de tempo. Foi sugerido ao Ator nº 2 que não precisava de sair de cena como recurso para finalizá-la. A cena torna-se mais forte quando o ator fica em cena e lida com suas reações face ao outro ator ou em direção à câmara. A Atriz nº 3, apesar de não ter feito o primeiro exercício de memória afetiva, compreendeu a informação técnica que lhe foi dada e tentou reproduzi-la no final da cena, reagindo sozinha na direção da câmara.

**Terceiro improviso:** a cena estava muito bem construída ao nível de relação dos personagens, emoções, e concentração, porém a situação era delicada pois, resumidamente,

---

<sup>53</sup> Essa questão da voz pode ser notada em algumas novelas portuguesas, por exemplo. Pudemos reparar em algumas cenas, como na novela *Beijo de Escorpião*, emitida pela TVI, em que os atores falam muito baixo e mesmo com o microfone direcionado por cima dos atores e todo o recurso técnico para adequar o som e o volume, algumas palavras podem ser quase imperceptíveis. Isso pode ser resultado de uma técnica de ator inadequada aos recursos disponíveis, ou de uma direção não orientada para o trabalho do ator.

um irmão se declarava apaixonado pela irmã. O problema foi quando o Ator nº 2 estava a dizer “Eu estou apaixonado...por ti”, e a Atriz nº 3 já tinha uma reação planeada e não ouviu a frase até o final. O que se ouviu foi “ Eu estou apaixonado...” e quando ele disse “...por ti.” a Atriz nº 3 já estava a reagir, saltando, com a sua personagem, bruscamente da cadeira, revoltada, fato que pode ter ocasionado coerência. A Atriz nº 3 só poderia ter reagido depois de ter ouvido a frase completa ou, então, após já ter dado indícios, através das suas reações, que já sabia do que se tratava. No entanto, neste caso em concreto, a irmã ainda não teria considerado em nenhum momento a paixão de seu irmão por ela. De qualquer maneira, tendo a atriz percebido a reação enquanto personagem, talvez um pouco exagerada, retornou à mesa, na qual estava sentada e deu continuidade à cena e, somente assim, percebemos como estava efetivamente a reagir à informação.

O Ator nº 2 manteve-se coerente, emocionado, usou o seu corpo, tocou a Atriz nº 3 e estava integrado na cena. A única consideração a fazer acerca do seu trabalho foi em relação ao final da cena, em que a personagem sente raiva ou impotência e o ator expressou isso batendo na mesa. Poderia ter sido mais interessante se a força direcionada para o objeto como forma de manifestar a sua raiva, fosse expressa no olhar, como fazemos naturalmente quando somos impedidos de expressar um forte sentimento<sup>54</sup>.

### **O Ator nº 4 e a Atriz nº 5**

**Primeiro improviso:** relativo ao primeiro encontro das personagens, estavam muito naturais a conversarem num café sobre banalidades, porém toda cena precisa de um conflito em qualquer nível para se tornar interessante. A longa duração do improviso levou a que os atores tardassem em alcançar os seus objetivos que, no caso desta cena, seria a divergência entre as personagens, fator que quebrou o ritmo<sup>55</sup>.

**Segundo improviso:** conseguimos ver as personagens com as suas personalidades construídas, porém notámos no Ator nº 4 uma certa tensão que o pode ter impedido de estar mais à vontade em cena. Havia, da mesma forma, uma certa tensão nos lábios, já observada na cena com o outro ator no exercício Contracena 1. Como a característica é

---

<sup>54</sup> Às vezes a vontade de dar uma “estalada” pode parecer mais forte que a “estalada” em si, bem como pode parecer muito mais dramático um ator controlando a vontade de chorar da personagem, com toda a sua face reagindo, enrubescendo, olhos brilhando e veias inchadas, do que a lágrima a rolar. É algo também percebido pelo ator depois de gravar muitas vezes e ver o resultado de seu trabalho, além da orientação do realizador que no momento da gravação pode não fazer tanto sentido para o ator.

<sup>55</sup> O tempo de uma cena, por mais natural que deva parecer, nunca pode ser comparada ao tempo de uma cena da realidade. O ator deve lembrar sempre de que está a ser registado por uma câmara e que ele tem um determinado objetivo na cena. E quando falamos em cenas no audiovisual, estamos a referir-nos, às vezes, a apenas poucos segundos ou minutos.

repetida verificamos que era um traço próprio do ator e não da personagem<sup>56</sup>. O Ator nº 4, em determinado momento da cena, sentou-se de costas para a câmara, o que assinala a falta de referência do local para onde estava a atuar. Enquanto isso, a Atriz nº 5 manteve-se posicionada de maneira que fosse bem apanhada pelas lentes. O Ator nº 4 agiu instintivamente, pois estava concentrado na sua contracena com a Atriz nº 5, porém essa é uma das diferenças de se atuar para o audiovisual.

Possivelmente, se tivéssemos interrompido a gravação do improviso e o Ator nº 4 tivesse sido orientado sobre o seu posicionamento, poderia ter corrigido a falha. Foi uma cena que, em contexto profissional, exigiria mais direção de técnica de ator em relação às câmaras. A Atriz nº 5 estava a trabalhar com mais matizes, enquanto o Ator nº 4 se mantinha no mesmo registo, o que podia tornar a cena um pouco monocórdica e a personagem repetitiva, previsível. Seria necessário alguma reação, como uma mudança de ação interior, algo que seria o “ponto de viragem” da personagem na cena, para que ele e, consequentemente, a cena, se tornassem interessantes aos olhos de espectador. Quase no final da cena, a personagem do Ator nº 4 teve uma mudança, insinuando-se à personagem da Atriz nº 5 e esta reagiu imediatamente trazendo outra alteração para a sua personagem. Nesse momento a cena voltou a ter um novo “colorido” que, neste caso, foi criado por uma nova informação, mesmo sendo esta apenas de nível emocional. Fizeram também uso de um objeto que serviria de ligação para o improviso seguinte.

**Terceiro improviso:** a Atriz nº 5 estava a falar ao telefone, e reagindo enquanto personagem, muito concentrada e deixando evidente que tinha um objetivo. Estava claro para ela e para quem assistia que ela precisava de uma informação. A personagem do Ator nº 4 demonstrava dissimulação e criou mais uma informação para a personagem, que era também tentar seduzir a personagem da Atriz nº 5, amiga da sua noiva. Os seus dois principais objetivos na cena tornaram-se bem explícitos. A Atriz nº 5, no caso a amiga, inicialmente preocupada apenas em tentar descobrir o segredo da personagem, passou a reagir também percebendo “os avanços” do noivo da amiga em relação à sua personagem.

Os dois atores estiveram coerentes no improviso, só faltava um pouco de prática em saber finalizar a cena. Foram orientados a só sair de cena quando ouvissem o “corta” da

---

<sup>56</sup> Isto não consiste necessariamente num problema, o que importa ressaltar é que o fato de estar com uma tensão localizada e de estar muitas vezes a olhar para baixo pode atrapalhar a qualidade do seu trabalho do ponto de vista técnico. É sugerido para este caso que o ator descubra uma personagem que seja o seu oposto, para praticar os diferentes registos possíveis, podendo encontrar dessa maneira um caminho para se libertar de certos condicionamentos.

realização, no sentido de poderem aproveitar o tempo em que não falam, mas as suas emoções, olhares e reações são captados pela câmara. E pode-se dizer que grande parte das cenas no audiovisual se compõe desses momentos de silêncio.

### **3.1.7. Monólogos como personagem**

Depois de improvisarem os momentos vividos anteriormente pelas suas personagens, foi proposto a cada ator que fizesse um monólogo como personagem a dizer como se sentia em relação à personagem do outro ator com o qual contracenava. Por esta altura, após terem concluído a maior parte do processo de preparação de uma cena, os atores já estavam mais próximos da realidade das suas personagens. Já dispunham de uma concepção da sua vida interior e de como reagiriam em determinadas circunstâncias, encaminhando-se para uma construção emocional um pouco mais sólida. Desta maneira, tornava-se importante analisar como uns se sentiam em relação aos outros. Alguns atores pareciam descobrir os seus sentimentos enquanto falavam, alguns já os conheciam e outros ainda não os tinham descoberto.

#### **Análise do exercício**

Foram analisadas as seguintes características: construção da personagem, emoção, veracidade, tal como se encontra esquematizado no Quadro XI.

**Quadro XI**

Atores	Construção da personagem	Emoção	Veracidade
1	8	8	8
2	20	20	20
3	20	16	20
4	12	12	12
5	20	16	20
6	12	8	12

O Ator nº 1, inicialmente, parecia um pouco desconcentrado por razões externas, porém estava a esforçar-se para tentar descobrir, naquele momento, como a sua personagem se sentia em relação à outra, mas não conseguiu deixá-lo claro.

O Ator nº 2 começou a cena totalmente concentrado e “inteiro” na personagem, o que significa que todo o seu corpo estava em harmonia para expressar os sentimentos da sua personagem, ainda que apenas o seu rosto aparecesse no plano. A sua fala foi objetiva e segura, os seus olhos brilharam trazendo matizes e informações diferentes como, por exemplo, a sua raiva em relação ao pai, a força da sua paixão, a sua obstinação pela conquista da “Constança”, sua irmã. Foi considerado um ótimo monólogo porque preencheu todos os requisitos para o objetivo da cena.

A Atriz nº 3 mostrou a confusão psicológica da sua personagem, explicou os motivos, e confirmou tudo o que dizia através de seu olhar, tom de voz e respiração, fator que tornou o seu monólogo credível. Poderia ter explorado um pouco mais a própria contradição da personagem, quando disse que tinha desejos pelo irmão mas, ao mesmo tempo, sentia nojo. Em alguns momentos, as palavras tinham mais contrastes do que a emoção em si, que ficou marcada pela confusão.

A personagem do Ator nº 4, que ostentava um tom arrogante, confirmado pela sua cabeça erguida, quase inclinada para trás e a sua atitude um pouco desinteressada, tinha uma presença forte<sup>57</sup>. O ator poderia ter mostrado uma personagem firme inicialmente mas, depois, ter “aberto o seu coração” em relação aos sentimentos que nutria pela outra personagem com a qual contracenava. E para isso o ator deveria fazer escolhas que contrastassem com a sua própria personalidade que, no seu caso, é a do “engatato” que ia casar, mas continuava saindo com outras mulheres. Se a personagem estava verdadeiramente apaixonada pela melhor amiga de sua noiva, poderia demonstrar este sentimento ao invés de expressar sentir apenas estar confuso. Para definir melhor a emoção, poderia tentar evidenciar uma emoção próxima da sensação de impotência, da fragilidade ou desmoralização. O Ator nº 4 disse que se sentia “confuso”, como personagem. Porém, não tendo ficado claro o “confuso”, deveria ter destrinchado essa emoção em outras que construíssem a sensação de confusão, se não a personagem também corria o risco de parecer superficial.

A Atriz nº 5 mostrou um pouco da contradição da sua personagem, ressaltando como principal emoção o desconforto. Mesmo não tendo explorado com profundidade as suas emoções, foi direta e objetiva no início do monólogo revelando que sentia algo pelo noivo da amiga, mas ao mesmo tempo reconhecendo que isso não era bom. O motivo do

---

<sup>57</sup> Mas o ator precisa de encontrar em simultâneo o ponto de fragilidade da sua personagem para que esta fique mais verosímil. O ser humano é, por sua natureza, contraditório. Ninguém é totalmente bom, nem totalmente mau, e isso aplica-se perfeitamente a qualquer personagem.

desconforto não era o fato dele ser noivo da sua amiga, mas, sim, por ele não lhe parecer um homem de caráter. Em poucos segundos, a Atriz nº 5 conseguiu que a sua personagem deixasse clara a sua principal referência emocional em relação à personagem masculina.

O Ator nº 6 falou de um conflito, alguns motivos que o estavam a deixar “farto” da outra personagem, mas faltou clareza às suas emoções. Aparentemente, o próprio ator ainda não se encontrava bem definido em relação aos sentimentos da sua personagem. Como um dos atores disse a propósito dos sentimentos relativamente a outra personagem, “não sei, estou confuso”.

Se o ator não sabe, a personagem também não saberá, e muito menos o público. É importante que o ator defina as suas mais variadas emoções para a sua personagem. Pode sentir-se confuso, mas tem que fazer perguntas à personagem, a fim de tentar identificar com mais profundidade os sentimentos como, por exemplo: confuso como? Impaciente, desconfortável, desconfiado? Que tipo de confusão é esta e o que é que a personagem está a temer, por exemplo. Cada resposta torná-lo-á mais claro aos olhos de quem assiste. Muitas vezes, se o ator não passa por este processo terá que ser o diretor a fazer perguntas à personagem para ajudar o ator a adequar-se à cena.

### **3.1.8. Contracena 2**

O passo seguinte consistiu em ensaiar no espaço no qual seria gravada a cena, tentando encontrar familiaridades e explorando os objetivos da personagem e da cena, porém sem texto. Se estes objetivos pudessem ser compreendidos através das ações físicas e intenções da personagem, a cena ficaria clara e o texto teria a função de complementar a ação. Feito este ensaio, cada ator criou o subtexto da sua personagem e disse-o em voz alta. Neste momento foi realizado um novo ensaio apenas com o subtexto das duplas de atores que iriam contracenar. Na sequência deste processo, os atores já estavam mais conscientes de quem eram as suas personagens, o que queriam das personagens com as quais contracenavam e qual o objetivo geral da cena.

Foi pedido aos atores que criassem ações (internas e externas) do que estaria acontecendo cinco minutos antes da cena descrita no texto, e esse momento imaginado seria gravado juntamente com a cena em si. Toda a preparação anterior foi feita tendo em vista a realização desta cena com o maior número de informações possíveis sobre a cena e as personagens. Os atores – ao menos um de cada par – deveriam trazer um objeto pessoal

que tivesse algum significado e a ser usado na cena. Se não fizesse parte da cena, poderia acompanhar o ator, mesmo que não fosse percebido. Esta proposta da utilização de um objeto surgiu com base no exercício proposto pela New York Film Academy e, possivelmente, faz parte do conjunto de ferramentas para aproximar o ator o máximo possível de elementos reais e não só imaginários. O objetivo final da cena era que um dos atores revelasse ao outro um segredo, informação que não foi dada anteriormente a um dos atores para que a cena tivesse o efeito de surpresa. Era a altura em que o ator deveria estar preparado para responder espontaneamente de forma coerente como personagem, porém sem fazer uso da fala, apenas reagindo emocionalmente.

### **Análise do exercício**

Foram analisadas as seguintes características: ritmo da cena, técnica de câmara, reação espontânea- ouvir, personagem, subtexto, ações físicas, tal como se encontra esquematizado no Quadro XII.

**Quadro XII**

Atores.	Ritmo da cena	Técnica de câmara	Reação espontânea.	Personagem.	Subtexto	Ações físicas
1	8	12	4	12	12	12
2	20	16	16	16	12	20
3	20	20	16	16	12	20
4	4	4	8	12	12	12
5	20	16	20	20	16	16
6	8	8	12	16	12	16

O Ator nº 6 trouxe uma peça de roupa da sua filha do tempo em que era bebé e que costumava cheirar. Usou o objeto no início da cena como parte da sua ação principal antes da entrada da outra personagem. No início da cena, o Ator nº 1 precipitou-se ao reagir à afirmação do outro ator, ainda antes de ele falar, fato que denota que o ator não estava a ouvir o outro e se encontrava apenas focado no seu texto e na sua ação. Faltou-lhe ouvir, controlar a ansiedade para deixar a cena acontecer no seu tempo natural. Apesar de a cena ser um pouco tensa, o fato de a terem “apressado” fez com que ela perdesse um pouco a sua força dramática. Além disso, as personagens pareceram confusas sobre como uma se



sentia em relação a outra<sup>58</sup> e isso transpareceu durante a cena. Não ficou definido o tipo de relacionamento que havia entre elas. O objetivo dos improvisos era justamente a preparação para que o relacionamento ficasse claro na contracena. De qualquer maneira, no final, a personagem do Ator nº 1 revelou-se irmão da personagem do Ator nº 6. Este não deu muita atenção a câmara e reagiu para uma direção em que seu olhar não era visto. Dado que a cena não foi cortada, criou uma outra ação abraçando o colega e, depois, completou com mais uma fala: “não, estás a brincar comigo” ao que o Ator nº 1 respondeu: “Não estou nada”, a rir-se. A cena deveria ter acabado no exato momento da reação do Ator nº 6 à revelação do Ator nº 1, tal como tinham sido orientados. O que se revelou em seguida foi a ansiedade dos atores a quererem acabar com aquele “momento de silêncio” em que só há reações e pensamentos tão necessários para eficácia dramática da cena.

Entre o Ator nº 2 e Atriz nº 3 havia uma tensão “estranha” na cena percebida pela troca de olhares entre as personagens e ações físicas dos atores. Porém, poderia ser interessante que estas intenções fossem mais veladas inicialmente para irem sendo reveladas no decorrer da cena. Dessa forma, poderiam manter a atenção e a expectativa na cena, além de favorecer os matizes para não permanecerem sempre no mesmo registo. No final da cena, após a revelação do segredo, a reação emocional da Atriz nº 3 confundiu-se com a reação física a um suposto “medicamento” que a outra personagem havia colocado na sua bebida. Estavam ambos muito bem posicionados no final em relação a câmara, porém o Ator nº 2 poderia ter permanecido na última posição que havia escolhido para a cena e aguardado pelo “corta”, de maneira a que pudesse ser feito um *close* na sua expressão.

Pudemos notar que a maior parte dos atores não aguardaram até o “corta”, pela sensação de que o tempo de espera parece muito maior do que realmente é. Porém esse tempo é necessário para apanhar o ator em planos diferentes, outras expressões e pensamentos que complementam o sentido da cena. É importante o ator perceber que a linguagem audiovisual não é baseada no texto, mas na imagem. É a imagem que o público vê que conta a história. Por essa razão, o silêncio na cena também é tão importante ou mais do que o texto.

O Ator nº 4 e a Atriz nº 5 demonstraram logo no início da cena o constrangimento pelo fato de as suas personagens se terem encontrado naquele momento. Porém o texto

---

<sup>58</sup> De acordo com o que foi referido no exercício do monólogo.

ainda não soava com muita naturalidade<sup>59</sup>. No seguimento da cena, o Ator nº 4 evidenciava falta de ritmo, no entanto, não ficou claro se era a emoção do ator ou se seria a da personagem. Parecia estar emocionado mas deu-se pela falta do jogo com a câmara, ou seja, partilhar essa emoção lembrando-se de direcioná-la para a câmara. Foi como se o ator atuasse em uma só linha condutora, não alcançando o colorido para as emoções. Não se tornou perceptível se a personagem tinha receio, ou insegurança, ou dúvida sobre os seus sentimentos. Mostrou o que ela queria, mas não como se sentia a respeito do que queria. No final da cena, revelou o segredo, a Atriz nº 5 reagiu e continuou num lento movimento de aproximação.

O ideal seria que eles tivessem permanecido apenas em ação interior para que a cena pudesse ser cortada. Novamente a cena não foi cortada e ambos os atores evoluíram para mais uma ação e mais uma fala. Não se pode descartar a hipótese de ter sido inconsciente, mas é como se para estes atores uma reação com um olhar não fosse suficiente, ou uma reação sem fala. É quase como pensar que o público não seria capaz de entender a menos que não fosse demonstrado fisicamente. A Atriz nº 5, ao aproximar-se lentamente, criava a intenção de um beijo. No entanto, aproximou-se mas não o beijou. Como a cena deveria ser finalizada com a reação ao que foi dito, ela poderia apenas exprimir o desejo de beijá-lo, mas sem reforçar fisicamente a sua intenção, posto que de qualquer maneira, não iria concluí-la.

### **3.1.9. Monólogo com subtexto**

Finalmente, depois de os atores gravarem aos pares a cena para a qual tanto trabalharam, foi realizado um trabalho individual. A proposta consistia em fazerem um monólogo espontâneo sobre a razão pela qual, eles, os atores, eram especiais. Todos os monólogos começariam com “eu sou especial porque...” e depois da gravação os atores repetiriam o mesmo monólogo, fazendo um esforço para se lembrarem de tudo o que tinham dito antes, mas agora com um subtexto a ser indicado pela direção.

O atores começaram o exercício sem saber que iriam regrava-lo, fato que, provavelmente, favoreceu a concentração no que estavam a fazer, no que estavam a dizer e

---

<sup>59</sup> O texto deste exercício existe para ser preenchido com subtextos, coisas não ditas, ou ditas nas entrelinhas, por isso se o ator não estiver firmemente seguro de seu subtexto, não lhe conseguirá dar a naturalidade necessária.

como se sentiam em relação a isso. Neste exercício pudemos conhecer um pouco melhor características pessoais dos atores, mesmo que tenham falado de forma breve. Dado que este exercício foi feito no final do workshop, os participantes já se sentiam mais familiarizados com a presença de câmara. Posteriormente, fizemos o mesmo monólogo com subtextos. Os subtextos foram escolhidos de forma a remeterem para imagens fortes como: morte, traição e prémios milionários. Foram avaliadas as seguintes características individuais: subtexto, texto e memória, controle da emoção, veracidade, tal como se encontra esquematizado no Quadro XIII.

**Quadro XIII**

Atores	Subtexto	Texto e memória	Controle da emoção	Veracidade
1	16	20	12	16
2	20	20	20	20
3	12	16	16	12
4	12	16	12	8
5	20	20	16	16
6	0	0	0	0

O Ator nº 1, no início do seu monólogo demonstrou uma luta entre a razão e a emoção. O seu subtexto reportava-se à situação de se deparar com a morte de uma pessoa muito querida e, enquanto reagia a isso, deveria dizer o texto anterior. Conseguiu lembrar-se do seu texto, mas teve dificuldade em conciliá-lo com a emoção. Na verdade, estabeleceu-se quase uma relação proporcional inversa entre a presença da emoção e a sua capacidade de falar.

O Ator nº 2 mostrava-se visivelmente alterado na sua interpretação em virtude do subtexto. O ar ingénuo e a boa disposição da primeira gravação foram substituídos por uma expressão pesada, aparentando raiva. Conseguiu manter o foco na emoção do subtexto enquanto o conciliava com a memória racional do texto anterior. Além da raiva, também apresentou reações emocionais diferentes, como a expressão de um sentimento próximo do derrotismo ou da impotência. Foi um exercício muito bem conseguido em seu objetivo que é harmonizar o “racional técnico” e o subtexto da personagem.

A Atriz nº 3 também iniciou a cena com o subtexto bem presente, notava-se logo um ritmo diferente de voz, mais alegre e bem disposta. No entanto, disse o texto um pouco rápido demais e a cena ficou curta. Aparentemente o subtexto começou no ápice e foi declinando de modo rápido até ao final do monólogo. É provável que a Atriz nº 3 possa ter

compreendido mais racionalmente a reação que deveria ter e teve. Faltou-lhe, todavia, conciliar a vertente racional com a emoção e tentar acreditar na circunstância do subtexto para poder expressar uma reação mais “verdadeira”.

O Ator nº 4 teve um exercício parecido com o da Atriz nº 3 no sentido de que também pareceu mais racional do que seria desejável. Reproduziu as palavras que havia dito, porém não colocou emoção no subtexto. Parecia, com efeito, estar a “mostrar” como seria uma pessoa naquela circunstância e, inevitavelmente, para estas soluções fáceis, os atores vão buscar referências de estereótipos.

Um ator corre um grande risco ao querer mostrar algo que não sentiu, porque o que a câmara capta é justamente isso: o ator inventando uma emoção que não conseguiu sentir. Os atores que entram no *set* com esse tipo de dificuldade, são os que precisam de mais tempo para serem dirigidos ou, até mesmo, receberem orientação de como trabalhar com a “verdade” na cena. Não é fácil estar eufórico ou no ápice da sua felicidade de um segundo para o outro. A atividade mais produtiva consiste em o ator ser o mais fiel possível à sua real emoção, ou expressar o que nela encontra de verdadeiro ainda que não alcance a medida desejada.

Na sua atuação a Atriz nº 5 manteve a calma e a concentração na relação entre o subtexto e o que havia dito anteriormente. A sua emoção parecia genuína, apesar de não aparentar vivenciá-la em toda a sua potencialidade, pois poderia ter experimentando entregar-se de forma mais intensa à emoção. Porém, foi na medida do que ela própria acreditava ser verdadeiro, e isso foi o mais importante.

Como conclusão parcial é possível afirmar que o trabalho do ator é construído através de um processo que nunca estará totalmente finalizado, pois continua a desenvolver-se com a prática. O que se verifica com os atores sem conhecimento da técnica para o trabalhar na TV é que a maior parte deles, apesar de serem capazes de construir personagens e perceberem as instruções técnicas, não conseguem um desempenho técnico específico no tempo disponível e na medida desejada. Fica reforçada a ideia de que esta técnica só pode ser desenvolvida através da prática, de erros e acertos e oportunidades de repetições, que são oferecidas usualmente em cursos específicos de formação de ator para TV e cinema.

Com a realização dos exercícios e a análise do desempenho dos atores pudemos concluir que todos os atores participantes possuíam boa adequação física e de temperamento. Ademais, também demonstraram capacidade para realizar o

desenvolvimento de personagens construídas com alguma substância, e conseguiram adequar com destreza a fala e o movimento. Todos compreenderam a forma racional e técnica, embora demonstrassem, durante algumas cenas de emoção, dificuldade em conciliar as duas. Alguns atores foram mais receptivos às instruções da direção do que outros. Todos se dedicaram às propostas e revelaram-se pacientes com os processos de estudo e gravações do workshop, além de se mostrarem disponíveis para os trabalhos de criação e relacionamento com os outros atores. Uma das falhas comuns a todos os participantes foi a falta de hábito em ter a câmara como espectador e esquecer-se de que têm de direcionar a sua atuação para este equipamento. A disponibilidade para entregar-se e vivenciar verdadeiramente algumas emoções foi notada nos atores com mais idade.

Podemos concluir também que as diferenças no desempenho dos atores neste workshop não teve relação direta com suas formações que, apesar terem sido realizadas em instituições diferentes, têm uma base de estudo semelhante. A ausência de formação específica para o trabalho com a linguagem audiovisual faz-lhes falta para uma resposta mais imediata e técnica em determinadas circunstâncias. Como não tiveram contato com uma técnica específica para o audiovisual, apresentaram-se apoiados, basicamente, nas suas aptidões individuais. Os que se destacaram por demonstrarem um melhor desempenho foram aqueles que tiveram facilidade para aplicar instruções recebidas pela direção, em conformidade com os seus conhecimentos prévios acerca de como trabalhar personagens, textos, subtexto e circunstâncias da cena.

Enquanto se buscam meios para uma imagem mais sofisticada, o ator precisará desenvolver as suas capacidades técnicas e adequar-se para lidar com situações complexas exigidas por esse ambiente profissional que está constantemente em transformação. Pode acontecer aos atores, de um modo geral, evitarem expressar emoções por receio de que estas pareçam exageradas na TV e, por conta disso, não se revelam de modo a serem percebidos pelo público. O espectador precisa de compreender o que a personagem está a pensar, sentir, planejar, o que está por detrás das suas palavras e ações e fará isso através do que a personagem representa. É um jogo delicado que exige do ator a noção de que é através de sua relação com a câmara que as verdadeiras intenções da personagem poderão ser compartilhadas com o espectador, e esta expressão pode ter de ser contida em termos físicos, mas não em termos de intenção ou emoção.

## CAPÍTULO 4. – Estudos de Caso

Neste capítulo tentaremos identificar técnicas e metodologias de interpretação a partir de uma pesquisa efetuada sobre a formação e a prática profissional de Teresa Faria e João Vicente. Ambos atores, de gerações diferentes, foram escolhidos por satisfazerem três requisitos, a saber: i) formação superior em teatro; ii) experiência de trabalho em TV e cinema; exercício atual da atividade no meio audiovisual.

Foram múltiplas as fontes de informação que nos permitiram realizar os estudos de caso, nomeadamente as entrevistas, os currículos e a observação da prática dos atores em ambiente profissional.

O nosso objetivo é tentar compreender de que maneira os conteúdos ministrados na formação e a experiência na área se refletem no trabalho destes dois atores no audiovisual. Consideramos igualmente os respectivos resultados em cena e no produto final. As principais características observadas nestes estudos de caso encontram-se descritas no quadro esquema abaixo:



Estas características surgem interligadas de diversas formas, podendo repercutir-se umas sobre as outras. Serve de exemplo o olhar, característica física, que espelha um pensamento e se integra no domínio da técnica. A harmonia dos três elementos, físico, psicológico e técnico, tendo a câmara como referência, pode compor a via possível em ordem a se alcançar uma metodologia de interpretação para as câmaras.

#### 4.1. Teresa Faria

Maria Teresa Coelho de Faria e Silva, que utiliza o nome artístico de Teresa Faria, nasceu em 29 de Maio de 1956. A atriz finalizou o Mestrado em Artes Cénicas em 2013, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa e possui uma pós-graduação em Estudos de Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Em 1983, começou a trabalhar em Companhias profissionais: A Bonifrates (Unidade profissional) com Mário Barradas, em Coimbra, e A Barraca, em Lisboa. Os primeiros passos foram dados em grupos de teatro de estudantes e de amadores em Coimbra, com José Oliveira Barata, João Maria André e Carlos Carvalheira. A sua formação artística foi sendo feita de acordo com as necessidades e graças à vinda de alguns Mestres de referência a Portugal com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Ao longo dos tempos, frequentou alguns *Masters Class* com diversos artistas e formadores<sup>60</sup>.

Teresa Faria alega ter vários registos profissionais conforme os momentos do seu percurso profissional. Logo em 1983/84, depois de algumas produções profissionais<sup>61</sup>, sindicalizou-se no Sindicato dos Trabalhadores do Espetáculo (STE) – com o número de sócia 5243. Após dois anos seguidos de trabalho profissional e prestando provas, obteve a carteira profissional nº 17/3228/256, em 1986. Esta creditação foi validada pelo STE e pelo Ministério do Trabalho. Posteriormente, em 1994, tornou-se sócia beneficiária da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) nº 14.713 e, em 1995, sócia fundadora da cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes e Executantes (GDA), nº 79. E, finalmente, desde 2002, é sócia nº 1538-E, da APOIARTE / casa do Artista. A atriz observa que

[...] o documento principal que credencia a profissão é a carteira profissional, a qual por motivos de vária ordem neste momento não é emitida em Portugal. Na altura, em 1986, foi muito útil pessoalmente e também para garantir credibilidade e solidez, dos elencos das Companhias do chamado Movimento do Teatro Independente<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Polina Klimovskaia, Marcia Haufrecht, Sigmont Molick, Eugénio Barba, Yoshi Oida (Seminário de Práticas Cénicas da FCSH), Howard Sonenklar, Vera Keel, John Mowat e Ferruccio Soleri.

No âmbito da voz, teve aulas com Adriene Thomas, Rosário Coelho, Luís Madureira e Lúcia Lemos.

<sup>61</sup> *Coche do Santo Sacramento*, de Prosper Mérimée (encenação de Mário Barradas) e *Um dia na capital do Império e Fernão Mentos?* encenações e dramaturgias de Helder Costa.

<sup>62</sup> Cf. Apêndice nº1. Questionário respondido por Teresa Faria em Junho de 2014.p.118.

No seu tempo de formação, segundo a atriz, ensinava-se interpretação, em geral, e aprendia-se fazendo. Muitas vezes, a iniciação ocorria mediante a colaboração em curtas metragens que eram, então, e continuam a ser hoje práticas académicas dos estudantes de cinema. No caso da atriz, para além de pequenas participações em séries como *Duarte & Companhia* ou *A Porta*, foi muito importante a gravação de peças para televisão, entre 1985 e 1987, tais como, *Vamos contar mentiras*, *Um dia na capital do Império* ou *Fernão Mentos?.* No Mestrado de Artes Cénicas, frequentou o Seminário de História do Espetáculo Mediático e o seu trabalho final consistiu precisamente na realização de uma análise da gravação de uma peça para televisão intitulada *Fé, esperança e caridade* (RTP 1993). A realização do trabalho académico exigiu-lhe o estudo da linguagem técnica do audiovisual. Em *Master Class*, especialmente com Marcia Haufrecht, fez dramaturgia de cenas: «donde se vem, o que acontece, relação entre personagens e para onde se vai e as escolhas sensoriais para a personagem e a cena»<sup>63</sup>.

Afirma que «O “Método” ainda é a grande referência do trabalho do ator no audiovisual»<sup>64</sup> e acredita que a maior parte dos atores leram a «bíblia da profissão», como a própria se refere à obra de Stanislavski: *A preparação do ator*, *A construção da personagem*, *A criação do papel* e *Manual do ator*.

No que se refere a «trabalho com energias»<sup>65</sup>, a atriz diz ter lido *Para o actor*, de Michael Chekov, *O actor invisível*, de Oida Yoshi e *A arte secreta do ator*, de Eugenio Barba. Para conhecer o “Método”, recorreu a *A Dream of passion*, de Lee Strasberg, *Actor e Método*, de Eugénio Kusnet e *Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions*<sup>66</sup> de Robert Hethmon. De entre outros livros que lhe foram úteis, figuram *Técnica de representação teatral*, de Stella Adler e *O trabalho do actor de cinema*, de Assumpta Serna. Finalmente, para a linguagem específica do audiovisual, menciona *Cinema e televisão*, de Almeida Faria e *Film as Art*<sup>67</sup>, de Rudolf Arnheim. Conheceu estes títulos quando fez a componente curricular dos cursos e ainda na altura em que lecionou Interpretação na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa. Indagada sobre qual teórico ou a teoria que reconhece como sendo de maior utilidade no que respeita ao audiovisual, a atriz respondeu que a sua referência é o mestre Stanislavski.

---

<sup>63</sup> Idem. Cf. Apêndice nº1, p.118.

<sup>64</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 1, p.119.

<sup>65</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 1, p.119.

<sup>66</sup> Lido em espanhol cujo o título é *El Método del Actors Studio*.

<sup>67</sup> Lido em espanhol sob o título *El Cine como Arte*.



#### 4.1.2. Processos de trabalho

Teresa Faria utiliza alguns processos conhecidos de relaxamento<sup>68</sup> e aquecimento<sup>69</sup> provenientes de diversos autores. A técnica de Michael Chekhov ajuda-a, em especial, na criação do gesto psicológico. Para o trabalho mais focalizado na personagem, refere as técnicas do Actors Studio, de Marcia Haufrecht e Polina Klimovskaia.

No que toca ainda à personagem, afirma tentar trabalhá-la como uma totalidade incluindo corpo, emoção, mente e sensação num todo integrado e orgânico. Constrói igualmente a história da personagem, o que para a atriz constitui o seu «bilhete de identidade»<sup>70</sup>, ou seja, o passado, o presente e os seus sonhos ou desejos. Assegura que, algumas vezes, a emoção toma conta de si. Outras vezes, o pensamento e os objetivos bloqueiam o corpo. Teresa Faria revela que, no audiovisual, é necessário o conhecimento geral de «enquadramentos, “fórmulas” mais ou menos eficazes de se relacionar com as câmaras, com o realizador e o diretor de atores»<sup>71</sup>.

Identifica o seu método pessoal como sendo baseado nos mestres já referidos. De maneira que, inicialmente, estuda as palavras dos autores e ouve as propostas da direção do projeto, fazendo a análise dramatúrgica da cena e da personagem. A seguir, trabalha o seu corpo com relaxamento ficando fisicamente disponível. Feito isto, tenta fixar um gesto psicológico e pensar em ações físicas. A atriz procura também o que designa de “universalidade” da personagem, isto é, a questão base em que a personagem se centra trabalha, como a injustiça e a soberba, por exemplo. Além disso, realiza um processo chamado EMDR (*Eye Movement Desensitization and Reprocessing*) que se resume a uma abordagem da psicoterapêutica, utilizada como ferramenta para relaxar e desbloquear “traumas” da personagem.

Outro recurso que utiliza na composição da personagem é descrito como a criação da “partitura” da personagem, incluindo os seus limites comportamentais, o seu percurso entre eles, indagando qual a postura física que corresponde a esses momentos. Teresa Faria reconhece que «Em televisão é difícil criar esta partitura, visto muitas vezes haver abertura para o desenvolvimento da história e consequentemente das personagens»<sup>72</sup>. Crê que a

---

<sup>68</sup> *Alexander Technique e Awareness* com Colin Egan, Sumi Komo-Egan ou Howard Sonenkler.

<sup>69</sup> No seu aquecimento ou *training* usa conhecimentos provenientes de Eugénio Barba, Sigmund Molik ou Emilio Genazinni.

<sup>70</sup> Entrevista concedida por Teresa Faria em 16 de Junho de 2014. Cf Apêndice nº 2, p. 123.

<sup>71</sup> Idem. Cf Apêndice nº 1, p.120.

<sup>72</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 1, p. 121.

formação académica é essencial para os atores, uma vez que ajuda a ter rigor e segurança numa prática profissional em que o próprio corpo do ator e as suas emoções constituem o seu instrumento de trabalho. Quanto à linha estética seguida na produção audiovisual, a atriz identifica uma estética naturalista e/ou realista e explica: «O “natural” no fundo é acreditar, “fazendo de conta” como diz Jouvét»<sup>73</sup>.

O trabalho no audiovisual, para Teresa Faria, é muito definido, não oferecendo muitas possibilidades de criação, pois, na verdade, são as lentes das câmaras, luzes, sons, cabos, tripés, perches, computadores, que fazem a transmissão e estabelecem a comunicação entre seres humanos. Esta materialidade e os próprios cenários, que limitam campos, cenas e ângulos, repercutem-se, forçosamente, na técnica do ator para adequar o seu desempenho a este meio. Afirmar a atriz que a naturalidade no trabalho do ator deve estar implícita na atuação na TV, sublinhando contudo que será a direção do projeto a definir as principais diretrizes. Considera também que um ator profissional deverá apresentar propostas para o desenvolvimento das ações.

Devido ao imediatismo da televisão e à recorrente falta de tempo para o desenvolvimento de uma personagem durante uma cena de TV, indagámos a atriz no sentido de apurarmos se ela se representa a si mesma em ambiente simulado ou, bem, constrói uma personagem. Teresa Faria respondeu que:

Quem dá o corpo, a alma e o pensamento à personagem é o ator. Contudo, a personagem tem uma vida própria e as situações que ela vive pertencem à ficção. O próprio momento de gravar, já é artificial. Implica mediação<sup>74</sup>.

Em suma, a atriz reconhece como sendo de enorme importância os conhecimentos que obteve através dos ensinamentos de Stanislavski para viver a personagem e desenvolvê-la na contracena.

#### **4.1.3. Análise da gravação das cenas**

Acompanhámos a atriz Teresa Faria durante um dia de gravações da novela *O beijo do Escorpião*, emitida pela TVI, nos estúdios da Plural Casting, na Quinta do Melos em

---

<sup>73</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 1, p. 122.

<sup>74</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 1, p. 121.

Bucelas, no dia 22 de maio de 2014. Os realizadores neste dia foram Atílio Rico e Paulo Frazão, tendo como assistente de realização Pedro Brandão e a diretora de atores Cucha Cavalheiro. Cada análise contém a indicação da ação e da interpretação da atriz na respectiva cena.

### **Cena 1: Ofélia recebe a polícia judiciária e anuncia-a à família.**

A personagem mostra-se subserviente, cabeça rebaixada, a sua fala é rápida, em tom baixo e discreto. A atriz não aproveita o olhar, pois a cabeça permanece baixa na maior parte da cena. Poderia trabalhar a mesma ideia de subserviência, investindo mais na expressão do olhar do que no gesto físico, atendendo ao facto de a ausência do olhar da personagem no ângulo da câmara não ter permitido perceber as emoções ou pensamentos desta.

### **Cena 2: Ofélia fica angustiada quando Henrique lhe conta o diagnóstico de Madalena.**

Esta cena foi gravada três vezes. Uma vez inteira e, outras duas vezes, em partes. A emoção da atriz teve que manter-se, não havendo tempo para variações, apenas trabalho com a movimentação do olhar. Ofélia, personagem de Teresa Faria, pergunta: “A senhora não acordou?”. A personagem interpretada por Nicolau Breyner responde: “Não, a senhora continua em coma”. E Ofélia diz: “Pobre senhora”. No momento em que a atriz fez este comentário, a câmara ainda estava focada em Nicolau Breyner e, por isso, a fala de Ofélia e a sua expressão não foram visualizadas. Se a atriz tivesse dado o “tempo de corte<sup>75</sup>” na passagem de uma câmara para outra, fazendo uma ligeira pausa, teria havido oportunidade para a câmara captar tanto aquela fala como a expressão correspondente num plano exclusivo. No resto da cena, a atriz trabalhou com o olhar na altura da câmara e com emoção na voz, reagindo à entrada da nova personagem em cena. Mesmo sem fala, a atriz demonstra estar em ação interior.

### **Cena 3: Ofélia conta à Inspetora que Madalena chegou a casa alterada.**

Esta cena foi lida entre as atrizes, observada pela diretora de atores e teve uma fala alterada da personagem de Teresa Faria, minutos antes de gravar. Durante a gravação, Atílio Riccó fez observações pessoalmente a Teresa Faria sobre as emoções da sua

---

<sup>75</sup> Refere-se ao tempo que o diretor utiliza para mudar a captação de imagem de uma câmara para outra. No caso da telenovela, é realizado no momento da gravação, na maior parte das vezes.

personagem. O texto foi dito pelas atrizes novamente na presença do realizador, fato que não se repetiu em todas as cenas. Foi uma cena difícil para Teresa Faria devido à circunstância de ter de ser repetida várias vezes, por motivos de ordem técnica e exigir a expressão de uma emoção mais intensa por parte da atriz. Começava a cena emocionada através da voz e do olhar. Tecnicamente, olhava para a outra atriz fazendo a contracena e movimentava também o olhar em busca do pensamento. Dava, assim, corpo a uma personagem que está a lembrar-se de alguma coisa, trabalhando com a visualização. Quando a atriz que interpretava a inspetora de polícia perguntou “Então, ela bebeu?”, referindo-se à sua patroa, Teresa Faria não respondeu por palavras, mas reagiu com o olhar, como quem não quer revelar alguma informação.

O seu subtexto estava visivelmente construído, pois tornou-se perceptível que a personagem escondia alguma informação. No entanto, a mesma emoção percorreu toda a cena, não oferecendo a atriz grandes cambiantes, como, por exemplo, reagir a certas perguntas da inspetora, dar um pouco mais de ênfase às questões a que não gostaria de responder, deixando maior margem para a suspeita. Ou seja, trabalhando mais com o que é contraditório na personagem, atendendo a que nenhuma personagem é totalmente má ou boa. São essas suspeitas em relação à personalidade da personagem e as suas contradições que despertam a curiosidade do espectador.

#### **Cena 4: A inspetora pergunta a Ofélia se houve algo que a fez desconfiar e que a levou a procurar a patroa.**

Corresponde à continuidade da cena 3. A atriz estava muito emocionada e foi amplificando a emoção até ao final da cena para que, finalmente, as lágrimas viessem à tona. A dificuldade da atriz pareceu residir no fato de a cena precisar de ser regravada várias vezes e a atriz ter de trabalhar com os cambiantes de tristeza e comoção. Há um movimento interior semelhante a abrir e fechar “canais” de emoção. Nesse momento é necessária a utilização de uma técnica do ator, bem como a sua experiência e a preparação psicológica, para compor a estrutura emocional da personagem. A personagem sofre, porém a atriz mantém o racional ativo para conciliá-lo com a emoção necessária na medida desejada pelo diretor.

Observámos que o mais importante neste processo veloz de preparação do ator é conhecer a personagem. E, neste aspeto, é certo que a investigação empreendida por Teresa Faria para conhecer a sua personagem apresentou resultados na prática. O fato de estar

segura em relação à sua personagem facilitou as alterações necessárias em matéria de intenções, emoção, ação e texto. Neste caso, nota-se que a sua formação e conhecimento sobre os diversos métodos e técnicas que constituem a base do trabalho do ator dão suporte ao seu desempenho em cena. Além disto, demonstrou ter alcançado a construção de um método próprio, fundamentado no conhecimento adquirido em ambiente profissional, através da prática e observação dos recursos técnicos do audiovisual. Constatámos ainda que a atriz não teria, efetivamente, tempo útil para se preparar com profundidade para as cenas de TV, se já não o tivesse realizado anteriormente ao momento de gravação. No entanto, o que se observa é que, apesar da experiência prática no audiovisual, ainda há detalhes na relação entre a personagem e o direcionamento da atuação para a técnica que precisam de ser afinados. Basicamente, podemos referir a falta de uma composição mais aprofundada no que toca a olhar, pensamentos e posicionamento em relação às câmaras de modo a potencializar o trabalho de interpretação da atriz.

#### **4.2. João Vicente**

Nascido a 20 de Novembro de 1987, João Vicente formou-se em 2010 na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), Curso de Teatro, Ramo de Atores. Atualmente, o ator encontra-se registado nas finanças como trabalhador intermitente das artes do espetáculo. Estreou-se no audiovisual antes de se formar, no projeto *A Vida Privada de Salazar* emitido pela SIC em 2008 e, posteriormente, participou em mais três telenovelas, sendo a última *Mulheres*, exibida pela TVI em 2014/2015. Em cinema, desempenhou papéis em cinco filmes, de 2009 a 2013. No período compreendido entre 2004 e 2014, participou em quinze peças de teatro, com diversas companhias e encenadores. Pode-se dizer que João Vicente, embora seja um jovem ator, já possui uma experiência considerável que lhe terá certamente proporcionado alguma aprendizagem acerca de como funciona a atuação no ambiente audiovisual. Ainda que o seu currículo académico não tenha incluído uma disciplina na qual pudesse aprender e experimentar a atuação para as câmaras durante a sua formação, o ator participou em projetos de colegas do curso de cinema.

Como principais referências teóricas durante o curso, João Vicente identificou Stanislavski e Sanford Meisner, todavia declarou não seguir nenhum método específico. Sobre a utilidade da adoção de um método no audiovisual, o ator defende que Meisner

desenvolve uma técnica mais prática e interessante, sem ser demasiado psicológica, e mais ligada à ação/improvisação. O seu modo de se aproximar da personagem é colocar-se numa situação e deixar que o seu “eu” se contamine pela ela de modo a encontrar uma certa verdade, fundamental para a credibilidade da cena.

Meyerhold, Grotowski, Stanislavski são mencionados pelo ator como os teóricos que o marcaram durante a Faculdade. Meisner, Michael Chekhov foram conhecidos através de pesquisas próprias. Referiu que o discurso teórico que mais fez sentido na sua formação foi o de Grotowski, porque «prevê um ator que esteja aberto e seja como uma folha em branco para poder agir, atuar, decidir, disponível, aberto ao texto, ao que vem de fora e aos outros atores»<sup>76</sup>. Sublinhou também que, para o seu trabalho no cinema, as disciplinas mais efetivas da sua formação foram as de improvisação pelo fato de ajudarem o ator a “estar no momento” «que é uma coisa de estarmos com o outro e estarmos a ouvir o nosso corpo, o que ele pede naquele momento, naquela situação, com aqueles textos, com aquelas ideias que são assimiladas.»<sup>77</sup>

#### **4.2.1. Processos de trabalho**

João Vicente afirmou que, normalmente, para iniciar o seu trabalho, faz uma abordagem sobre as diretrizes oferecidas pelo texto. Mencionou, em especial, as motivações para cada ação, mediante as quais procura compreender o pensamento e o raciocínio por detrás do texto e tenta imaginar o que aconteceu antes e o que motivou aquela situação. Explicou que se a personagem exigir uma construção mais física tenta praticá-la o mais possível de modo a construir uma memória física dessa característica. Esclareceu ainda que se apropria do texto e constrói o que está por trás, incluindo neste processo a relação com o outro ator, que também lhe concede muito do que é necessário para construir o papel.

Ressaltou que o mais importante na sua formação académica foi o espaço livre para experimentar e poder criar, além de abordagens a diferentes teóricos e técnicas sem prender-se a nenhum. Declarou que se identifica muito pouco com o “Sistema” de Stanislavski, observando que o «lado psicológico pode trair-nos muitas vezes e isso não me

---

<sup>76</sup>Entrevista concedida por João Vicente a 3 de Outubro de 2015. Cf. Apêndice nº 4, p. 128.

<sup>77</sup>Idem. Cf. Apêndice nº 4, p. 127.

parece um bom caminho a desenvolver»<sup>78</sup>. No entanto, se precisa de emocionar-se em cena, prepara-se antes e coloca-se no lugar da personagem. Nesse momento reage do mesmo modo que ele, o ator João Vicente, reagiria naquelas circunstâncias, mas com as características psicológicas da personagem.

O recurso a diretrizes preconizadas no “Sistema” aparece sempre, ainda que o ator não esteja a seguir um conjunto de regras elaboradas de como proceder. Aliás, não era esse o objetivo de Stanislavski. Desta maneira não há como escapar, se se pretende uma abordagem que pareça real da personagem.

João Vicente disse-nos que se coloca genuinamente na situação da personagem e que este processo, sendo ele próprio e não uma personagem construída, torna-se mais interior e, a seu ver, mais verdadeiro «ao passo que se eu tentar fazer a construção baseada numa ideia de personagem me afasta do lado prático dos acontecimentos da cena e a personagem corre o risco de ficar um boneco»<sup>79</sup>. Mas crê também que deve ser maleável nos processos de trabalho e estar disponível para alterar o seu método próprio através da prática profissional com pessoas e experiências diferentes.

Na sua personagem para a telenovela *Mulheres*, o ator tentou imaginar uma história de vida para a personagem, que não era dada pelo texto. No momento das gravações o ator revelou-se «um pouco já no “piloto automático”»<sup>80</sup> e afirmou que «Já não faz tantas anotações, mesmo porque os textos parecem sempre iguais, estão sempre a falar das mesmas coisas»<sup>81</sup>.

João Vicente não analisa o *background* da personagem, nem os seus traumas ou o que lhe aconteceu. Centra-se, sim, na personagem dentro do próprio texto e na sua evolução dentro da ficção. Revelou que este processo torna a personagem mais realista para ele, de contrário, seria como distanciar-se do que está a fazer. Este contrário seria o desenvolvimento de um trabalho de imaginação e tornar-se-ia necessário que o ator nele acreditasse. O ator observou que este tipo de processo não funcionava para ele e demonstrou trabalhar de uma forma imediatista para conseguir realizar o melhor trabalho possível no quadro da velocidade que a TV exige nas gravações. Em suma, tem, por regra, ser mais intuitivo do que premeditado, porque às vezes é difícil realizar o que se planeja para a personagem.

---

<sup>78</sup> Questionário respondido por João Vicente. Cf. Apêndice nº 3, p.125.

<sup>79</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 3, p. 126.

<sup>80</sup> Idem. Cf. Apêndice nº 4, p. 127.

<sup>81</sup> Idem. Cf. Apêndice nº4, p. 128.

#### 4.2.2. Análise da gravação das cenas

No dia 1 de Outubro de 2014, estivemos nos estúdios da Plural Casting, para assistir à gravação de algumas cenas da telenovela *Mulheres* emitida pela TVI. O realizador é Lourenço Mello que tem como assistente de realização Tiago Marques e a direção de atores ficou ao encargo de João Pedreiro. João Vicente compõe o elenco fixo da telenovela com uma personagem sob o nome de Emílio.

Para a cena a que assistimos, o ator recebeu o plano de gravação do dia com informação de toda a equipa técnica envolvida no projeto além de: *décor*; horário de chegada; cenas a serem gravadas; atores e personagens envolvidos; ações, adereços e outros elementos que deviam compor a cena (como casacos, pastas, chaves, jantar, etc). Naquele dia, João Vicente gravou cinco cenas em aproximadamente duas horas. O diretor esteve no *décor* para ensaiar algumas cenas e dar as instruções que considerava importantes aos atores e que, na sua maior parte, se reportavam ao posicionamento e à marcação de cena. Os ensaios seguintes foram orientados pelo assistente de realização, que propôs várias alterações a nível de luz, cenário e posicionamento de câmaras, que só foram efetivadas com o aval final do realizador.

##### **Cena 1- Emílio pede a César para o acompanhar ao seu gabinete.**

A sua ação resumia-se a entrar em cena e a ter cuidado ao posicionar-se junto dos outros quatro atores. O plano incluía, além dos atores, uma movimentação dos figurantes ao fundo, também coreografada. Apesar de a cena ser simples e com poucas falas, ela existia por alguma razão que, aparentemente, se destinava a mostrar um pouco o perfil da personagem de Emílio.

Nesta cena o ator mostrou uma personagem de mau carácter, dotada de um humor sarcástico, característica percebida pelo modo como tratou o funcionário da empresa em que trabalha. João Vicente parecia estar totalmente inteiro na personagem, pois conseguiu revelar um ar sério, ao mesmo tempo dissimulado e descontraído. Não aparentou ser um vilão óbvio, e deu a ver uma personagem inteligente e sarcástica que, porém, desagrada sempre e levanta suspeitas com as atitudes contraditórias. Visto ser a personagem mais importante para a cena, estava totalmente no centro do plano, e olhava diretamente para a outra personagem até o fim da cena, não dando margem para falhas por parte dos atores.



## **Cena 2 – Manuel e Emílio reagem mal**

Emílio conversa com o seu patrão sobre a publicidade no jornal da empresa concorrente. João Vicente mostrou uma personagem séria, dissimulada, que aparentava segurança, no entanto deu a perceber o seu ar de manipulador. A recomendação da folha de ordem de gravação do dia era que ambos reagiam mal. Havia indicações no texto da cena para várias reações subtis, que dariam a interpretação correta da cena. Por exemplo, numa fala de Emílio constava a indicação “finge”, seguida do texto. Dizer um texto “fingindo que”, é diferente de dizer um texto “a acreditar que”. Surgiu uma dúvida quando Emílio disse: “Mas este projeto não tem grande interesse...Elas não vão ganhar dinheiro nenhum com as vendas.” Ele falou com tanta segurança, que parecia credível, porém o objetivo era parecer falso. São detalhes que poderiam ser observados pelo diretor de atores se estivesse a acompanhar a cena e os considerasse importantes. Naturalmente que muitos detalhes escapam ao ator no momento da gravação, e o que se nota é que a cada *take* diferente algumas entonações e pormenores na interpretação mudam.

O ator demonstrou em alguns momentos um melhor desempenho nos ensaios da cena, que não conseguiu reproduzir durante a gravação. Essas alterações na interpretação entre um *take* e outro podem refletir a falta de estudo do texto, possivelmente em virtude de falta de tempo disponível para o fazê-lo. Em consequência disso, cada gravação da mesma cena resulta numa interpretação com tons diferentes, nem sempre os mais adequados para aquela cena. Por exemplo, no final desta cena, havia a indicação para a fala da personagem “Irritado” no momento de dizer: “Ainda tens muito que aprender.” O ator expressa a seu modo o “estar irritado” e se não é dirigido na intensidade dessa emoção, o que vai para o ar é o modo como a expressou. Se observarmos o que o texto pede e o que o ator realiza, nem sempre encontramos uma desejada harmonia entre o trabalho do argumentista, do diretor e do ator.

A indicação seguinte desta cena era «EMÍLIO sai, irritado, em direção ao seu gabinete. SÉRGIO meneia a cabeça com reprovação e arrogância”. O resultado da emoção vivida na cena não pareceu ser exatamente aquele antes referido. Notou-se que os atores não deram o tempo suficiente para o corte de uma câmara para a outra, a fim de fazerem uma pequena pausa antes de retorquir. A pausa não parece natural para os atores porque não se fala assim no dia a dia, porém é necessária na TV para que possa ser feita a troca da imagem de uma câmara para a outra, dado que cada ator está a ser captado por uma

câmara. No caso em análise, encontravam-se três atores em cena, por isso em alguns momentos estavam dois atores na mesma câmara, porém só um deles permanecia de pé.

Há uma certa dificuldade de posicionamento tanto para os atores, quanto para os operadores de câmara a quem compete enquadrá-los. O ator deve ter consciência de como está a ser captado. Mais importante ainda é, todavia, concentrar-se no tempo de corte para ter a certeza de que sua fala não ficará perdida.

Devido ao fato de se ter interrompido e regravado a cena três vezes, percebeu-se uma tentativa por parte da direção de corrigir as falhas do tempo de corte, procurando favorecer a fala dum ou doutro ator. No entanto, não houve qualquer instrução de nenhum responsável da direção quanto à possibilidade dos atores realizarem o “tempo de corte”. Ao assistirmos à cena pelo monitor e visualizarmos os cortes, também pudemos reparar que, a cada *take*, a cena tinha cortes em tempos diferentes, o que aparenta ter constituído uma tentativa por parte diretor de captar os momentos certos que dariam a desejada importância à cena.

### **Cena 3- Emílio vê César trabalhar até a mais tarde**

Outra cena curta, mais simples pela circunstância de ter contado somente com dois atores. A personagem de Emílio mantinha-se segura, firme, e notava que César pretendia impressioná-lo. João Vicente deu à personagem a postura e o tom irónico natural que a caracterizavam. Porém o seu texto era mais extenso em relação ao da outra personagem. Tal circunstância exigiria mais alguns cambiantes, na voz e de pensamento, que iriam acrescentar força para a contracena e o jogo de olhares com os respectivos subtextos. Ao invés, a atuação resultou um tanto linear.

### **Cena 4- César justifica a presença no escritório de Emílio.**

Esta foi a maior cena de texto para a personagem de João Vicente, praticamente um monólogo intercalado apenas com algumas pausas a fim de captar a reação do outro ator. João Vicente tinha o texto muitíssimo bem decorado, pelo que não houve qualquer interrupção de cena por erro do ator. Ambos os atores estiveram bem concentrados nas respetivas personagens, falaram bem, entreolhavam-se e reagiam.

Um texto longo é muito bom para um ator de TV que tem minutos da câmara quase que em exclusivo para si. Todavia esta oportunidade, no caso de João Vicente, poderia ter sido melhor aproveitada, mediante pausas e a experimentação de diferentes cambiantes.

Faltou ao ator brincar mais com o texto e com as emoções, e preencher os momentos de pausa e respiração com pensamentos e intenções.

Importa que o ator faça uma ideia de como está a ser percebido pelo público, pois nem sempre a imagem que pensa estar a projetar é a mesma que está a ser recebida. Tratava-se de uma cena que exigia bastantes reações do outro ator com o qual João Vicente contracenava, para dar verosimilhança e força a cada fala seguinte. Mas tanto uma como outra escassearam, tendo resultado a cena num jogo demasiado subtil.

De acordo com todos os dados observados, podemos concluir que João Vicente teve um desempenho técnico acertado no *set* no que se refere a postura, voz, relação com as câmaras, memorização de textos. Deixa, porém, margem para uma interpretação mais conseguida quando esta tiver que ocorrer a um nível em que são exigidas matizes de emoções, partilha de subtextos com as lentes da câmara, e um certo jogo de contracena. No nosso entender, essa falha parece ser consequência de uma lacuna no momento da preparação emocional da personagem. Este fator, que envolve as suas características psicológicas, irá repercutir-se em especial nos cambiantes, subtextos e dar origem à naturalidade necessária à personagem.

#### **4.3 Casos cruzados**

Apesar de o ritmo acelerado das gravações na TV poder servir de justificação para o não aprofundamento psicológico da personagem ou, até mesmo, para a não construção de uma personagem em si, o resultado disto irá aproximar-se, possivelmente, de personagens caricaturas, ou de personagens desprovidas de matizes. Se, durante o período em que está no próprio *set* de filmagens, ou nas vésperas, ou bem no início do projeto, não for possível ao ator dedicar um tempo à preparação da sua personagem, dificilmente poderá fazê-lo durante as gravações, tal como já referimos mais acima. Em resultado disto, o ator terá a sensação de que está sempre a fazer a mesma coisa em cena, como foi relatado por João Vicente. De facto, as cenas das telenovelas e os seus argumentos são repetitivos.

Todavia, cabe ao ator trazer coloridos a cada uma dessas cenas, nuances que levarão o expectador a não se dar conta desta característica repetitiva da telenovela e a fixar a sua atenção na personagem. No entanto, para que tal aconteça, a personagem terá de

trazer informações novas, não através do seu texto, mas por via de emoções e pensamentos, refletidos através do olhar ou de pequenas ações. Apesar de o ator já saber quem é a personagem e a sua função na história, a verdade é que está a interpretar uma vida humana. E esta vida nunca é a mesma de um dia para o outro. É neste ponto que entra a vida psicológica da personagem. Como qualquer pessoa, em determinadas circunstâncias, está mais bem disposta, em outras menos, ou mais irritada, impaciente, deprimida, extasiada, apaixonada, entre outras diversas alterações emocionais que nos possam ocorrer. E deve suceder o mesmo com a nossa personagem, mesmo que isso não venha explicitado no argumento.

Em suma, o ator deve conhecer a sua personagem em todas as suas possibilidades, para reagir espontaneamente durante os momentos em que não pode preparar-se. A sua reação deve parecer fresca, mas não pode ser, porque dessa maneira ela fugiria ao controlo do ator e correria o risco de passar uma mensagem diferente daquilo que seria o objetivo principal da personagem na cena. Por fim, a técnica servirá ao ator para aproximá-lo o quanto for possível de uma vida interior “real”, uma vida humana e credível que possa causar identificação com o espectador. A questão no universo do audiovisual é que, além desta técnica, o ator deve possuir a habilidade necessária para encaixar os seus métodos dentro da maquinaria que compõe esta linguagem.

## CONCLUSÃO

Assumimos como objetivo compreender quais as técnicas e métodos utilizados por atores profissionais portugueses no trabalho para o audiovisual. Verificámos possíveis ferramentas que auxiliam o ator a desenvolver o seu trabalho na TV e no cinema e, conseqüentemente, a ser reconhecido pelo espectador como um bom profissional. Foram ainda identificadas algumas características de ordem prática que podem ser melhoradas e desenvolvidas no trabalho do ator profissional de acordo com as metodologias expostas. Apresentámos algumas observações sobre o trabalho de atores amadores no confronto com o dos profissionais e suas debilidades e, em razão disto, abordámos também a formação como uma necessidade básica para o ator. Para tal, desenvolvemos no primeiro capítulo uma análise que se apoiou num conjunto de teorias e métodos para o trabalho do ator, partindo de estudos desenvolvidos no teatro e posteriormente direcionados para o cinema e a TV. Foram apresentadas perspectivas que defendiam a importância do “Sistema” de Stanislavski no processo de trabalho do ator, além da concepção a respeito da importância do “real”, das emoções e de técnicas específicas para o audiovisual. Essa explanação pretendeu remontar à história do que aponta ter sido o início de um método de trabalho para o ator que viria a ser utilizado na TV.

Para observarmos o conhecimento e aplicação dessas referências teóricas no trabalho do ator, nos a incluir nesta pesquisa alguns estudos de caso, partindo do trabalho de atores profissionais. Como o conceito de “profissional” pode ser controverso em Portugal, no segundo capítulo, esclarecemos este conceito com base na legislação portuguesa e na história acerca da profissionalização do ator e de seu registo profissional. A elucidação advinda desse estudo possibilitou-nos considerar os atores escolhidos, para os estudos de caso, como atores profissionais. Julgámos importante apresentar, no terceiro capítulo, um workshop com técnicas de interpretação para TV que realizámos escolhendo como participantes atores profissionais, com o objetivo de analisá-los em exercícios específicos para a linguagem audiovisual. Deste estudo, pudemos concluir que, além da óbvia necessidade para os atores de uma técnica e de formação para adequar o seu trabalho às câmaras, o seu desempenho pode ser influenciado positivamente por um diretor com sensibilidade para receber artistas sem experiência e treino específico para a linguagem audiovisual.

No quarto capítulo, para termos, de fato, uma amostra do desempenho de atores profissionais na TV, considerámos fundamental expor estudos de casos realizados com

atores que estivessem efetivamente no exercício da profissão de modo a serem observados na sua prática de trabalho. O nosso objetivo foi compreender a sua metodologia com base em formações e experiências anteriores. Da observação de várias cenas, incluindo outros atores, constatámos que a forma de os atores se expressarem verbalmente na atuação é rápida. Uma diferença que se verifica em relação ao audiovisual no Brasil, onde os atores são orientados a valorizarem o texto, a dizê-lo articulando as palavras, para que o mesmo seja realmente percebido. Constatámos ainda que, com o avanço das produções de TV em qualidade e quantidade, o desempenho do ator é visto como mais uma peça que completa a maquinaria da indústria audiovisual. Esta perspectiva do ator acerca da sua própria função no *set* torna-se uma mais valia para atores bem preparados e pode ser um obstáculo para os que não estão familiarizados com as câmaras.

Reconhecemos que, embora a telenovela portuguesa se aproxime da brasileira em qualidade técnica, a interpretação dos atores não é semelhante e não pode ser comparada sem ter em conta aspetos da cultura portuguesa, como o modo próprio do povo se expressar emocional, verbal e fisicamente. De um modo geral, o “Método” e/ou “Sistema”, pode ser visto com certo receio por alguns artistas e formadores portugueses, que reivindicam a sua liberdade de criação, a fim de não se regerem pelo que possa ser entendido como normas ou regras de atuação. Contudo, tanto o “Sistema” de Stanislavski como o “Método” de Strasberg tentaram sistematizar processos de trabalho já alcançados com sucesso pelos atores. Esses processos têm, efetivamente, ligação com aspetos das teorias para o trabalho do ator investigadas nesta dissertação e possibilitam o desenvolvimento de ferramentas fundamentais para um método de trabalho na TV.

A principal conclusão a que chegámos no final deste percurso foi a de que obviamente há um método para o ator desenvolver o seu trabalho na TV e restou-nos identificar as componentes desse método que, apesar de se apresentarem de maneira pessoal, podem ser aprendidas. As opções realizadas pelos atores, na composição desse método baseado em conhecimentos teóricos prévios, irá resultar em atuações diferentes. Esta composição pode ser descrita como: conhecimento e compreensão de técnicas apropriadas à TV; prática; fusão entre processos básicos de preparação e construção da personagem aprendidos na formação com as componentes da cena no audiovisual; “realismo” na atuação; e, fundamentalmente, a comunicação com os códigos de perceção estética dominados pelo espectador. Por esta razão, em nosso entender, o “Sistema” Stanislavski e as suas adaptações parecem ser os mais adequados a facultar uma técnica aos atores para o seu trabalho no audiovisual.

## BIBLIOGRAFIA<sup>82</sup>

### 1. Teoria, ensaio, crítica

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel.

2007 *Teoria da literatura* (8ªed.) Coimbra: Edições Almedina.

BRAUDY, LEO.

2002 *The World in a frame: what we see in films, 25th Anniversary Edition*. Chicago: University of Chicago Press.

DIAS, Maria Eduarda de Oliveira

2012 *O associativismo e as condições laborais dos actores na primeira república*. Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

GROTOWSKI, Jerzi

1971 *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1971. Tradução de Aldomar Conrado.

HAYES, Nick; STRATTON, Peter

2013 *A student's dictionary of psychology*. (5ª ed.). New York: Routledge

JAKOBSON, Roman.

1970 *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo  
PINHEIRO, Antonio. *Subsídios para a História do Teatro Português*. [Consult. 9 Dez. 2013]  
[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6781/1/ulfl120596\\_tm.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6781/1/ulfl120596_tm.pdf)

KNOPE, Robert (ed.)

2005 *Theater and film: a comparative anthology*. New York: Yale University.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film*. [Consult. 20 Out. 2014]. Disponível em <https://ia600408.us.archive.org/32/items/theoryoffilmrede00krac/theoryoffilmrede00krac.pdf>

STANISLAVSKI, Constantin

1983 *A construção da Personagem*. Tradução de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (título original: *Building a Character*, 1950)

1984 *A Criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (título original: *Creating a Role*, 1980)

1991 *A Preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (título original: *An actor prepares*, 1989)

---

<sup>82</sup> Apenas serão referidas obras expressamente citadas neste trabalho.

## 2. Formação e profissionalização do ator

AA.VV.

2003 *Manual de Teatro*. Direcção Antonio Solmier. Lisboa: Cadernos Contracenas e Temas e Debates.

BENEDETTI, Jean

2007 *The art of the actor: The essential history of acting, from classical times of the present day*. New York: Taylor & Francis Group.

BOLESZLAVSKY, Richard.

1954 *La formación del actor: las seis primeras lecciones*. México: Editorial Alameda.

BRESSON, Robert

2005 *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel. (1ª. Ed. 1975) São Paulo: Iluminuras. (Título original: Notes sur le cinématographe)

FILHO, Aloyzyo

2005 *Manual de Interpretação para Televisão: prático e teórico*. (1ª Ed. 2002). Lisboa: Novo Imbondeiro editores.

NACACHE, Jacqueline

2012 *O ator de cinema*. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto Grafia, Lda. (título original: *L'Acteur de cinema*, 2005)

PUDOVKIN, V.I “Stanislavsky’s System in the Cinema”. Trans. T. Shebunina. *The Anglo-Soviet Journal*, September 1952, pp. 34-44. [Consult. 9 Jul. 2013] Disponível em <http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>

SERNA, Assumpta

1999 *O Trabalho do Actor de Cinema*. Avanca: Edição Cine-Clube de Avanca. (título original: *El Trabajo del Actor de Cine*, 1999)

SILVERBERG, Larry

1994 *The Sanford Meisner Approach: An Actors Workbook*. Portland: Smith and Kraus.

STRASBERG, LEE. MORPHOS, Evangeline.

1992 *A dream of passion: the development of the method*/ Lee Strasberg. London: Methuen Drama.

MOURA, Gyl Giffony Araújo. *De quem é a cena: a regulamentação do exercício dos atores amadores e profissionais no Brasil*. VI ENECULT- Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 25 a 27 de maio. Facom- UFBA- Salvador- Bahia- Brasil. [Consult. 08 dez. 2013] Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24850.pdf>>.

MOURA, GYL Giffony Araújo. *De quem é a cena: A Regulamentação do Exercício dos Atores Amadores e Profissionais no Brasil*. Fortaleza: La Barca. [Consult. 8 Dez. 2013] Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/000660040b5e050708592>>.



BORGES, Vera

2007 *O Mundo do teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Editora ICS, Imprensa de Ciências Sociais.

BORGES, Vera. *Actores e encenadores: modalidades de profissionalização no mercado teatral português*. [Consult. 14 Jan. 2014]. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4621.pdf>>

### 3. Fontes e documentação oficial

*Classificação portuguesa das profissões 2010*. Instituto Nacional de Estatística (INE). [Consult. 21 Jan. 2014] Disponível em: [http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_publicacoes&PUBLICACOESpub\\_boui=107961853&PUBLICACOESmodo=2](http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=107961853&PUBLICACOESmodo=2)

*Decreto-Lei n.º 139/2012* [Consult. 12 Mar. 2014] Disponível em: <http://www.dgicd.min-edu.pt/ensinosecundario/index.php?s=directorio&pid=65#i>>

*Decreto-Lei n.º 139/2012*. [Consult. 10 Jan. 2014] Disponível em: <http://www.dge.mec.pt/index.php?s=noticias&noticia=397>

*Decreto-Lei n.º 139/2012*. [Consult. 10 Jan. 2014] Disponível em: <http://www.dgicd.min-edu.pt/ensinobasico/index.php?s=directorio&pid=180>

*Decreto-Lei n.º 310/83*. [Consult. 6 Jan. 2014] Disponível em: <http://www.dre.pt/pdf1s/1983/07/14900/23872395.pdf>

*Decreto n.º 13564. D.R. n.º 92, Série I de 1927-05-06*. [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em: <http://www.dre.pt/pdf1s/1927/05/09200/06890704.pdf>

*Decreto-Lei n.º 29931. D.R. n.º 21, Série I de 1939-09-15*. [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1939/09/21700/09991000.pdf>

*Decreto-Lei n.º 43181. D.R. n.º 222 Série I de 1960-09-23*. [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1960/09/22200/19921994.pdf>

*Decreto n.º 43190. D.R. n.º 222, Série I de 1960-09-23*. [Consult. 3 Jan. 2014]. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1960/09/22200/20412046.pdf>

*Decreto-Lei n.º 358/84. D.R. n.º 263, Série I de 1984-11-13*. [Consult. 7 Jan. 2014]. Disponível em: <http://www.dre.pt/pdf1s/1984/11/26300/34493451.pdf>

*Despacho n.º 9898/2011.* [Consult. 2 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2011/08/150000000/3249132493.pdf>>.

*Despacho n.º 8547/2013.* [Consult. 3 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2013/07/124000000/2072720731.pdf>.

*Despacho n.º 6182/2010.* [Consult. 4 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2010/04/067000000/1784917852.pdf>

*Despacho n.º 23849/2008.* [Consult. 5 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2008/09/183000000/3992539926.pdf>

*Despacho n.º 12147/2011.* [Consult. 6 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2011/09/178000000/3730237305.pdf>

*Despacho n.º 2333/2007.* [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2007/02/031000000/0382603835.pdf>

*Despacho n.º 10878/2013.* [Consult. 10 Fev. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf2sdip/2013/08/161000000/2640126404.pdf>

Escola Superior de Teatro e Cinema [Consult. 25 Abr. 2014] Disponível em:  
[http://www.estc.ipl.pt/escola/diario\\_do\\_governo\\_2.html](http://www.estc.ipl.pt/escola/diario_do_governo_2.html)

*Grande Opções do Plano para 2013 (GOP).* Gabinete de Estratégias, Planeamento e Avaliação Culturais [Consult. 22 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://www.gepac.gov.pt/estrategia-e-planeamento/politicas-nacionais/gepac-dsepac/gop.aspx>

Instituto Para a Qualidade na Formação, I.P. *A indústria de conteúdos em Portugal: separata de Perfis profissionais.* [Consult. 20 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://opac.iefp.pt:8080/images/winlibimg.exe?key=&doc=29194&img=629>

*Lei n.º 118/99.* D.R. n.º 186, Série I-A de 1999-08-11. [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em:  
<<http://dre.pt/pdf1sdip/1999/08/186A00/52245231.pdf>>

*Lei n.º 105/2009.* D.R. n.º 178, Série I de 2009-09-14. [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf1sdip/2009/09/17800/0624706254.pdf>

*Lei n.º 28/2011.* D.R. n.º 115, Série I de 2011-06-16. [Consult. 7 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf1sdip/2011/06/11500/0318203189.pdf>

*Lei n.º 4/2008.* [Consult. 25 Nov. 2013] Disponível em:  
<[http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei\\_mostra\\_articulado.php?nid=1084&tabela=lei\\_velhas&nversao=1.](http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=1084&tabela=lei_velhas&nversao=1.)>

*Lei n.º 28/2011*. [Consult. 25 Nov. 2013] Disponível em:  
[http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei\\_mostra\\_articulado.php?nid=1084&tabela=lei\\_velhas&nversao=1](http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=1084&tabela=lei_velhas&nversao=1)

Níveis de qualificação. [Consult. 8 de Jul. 2014] Disponível em:  
<http://www.ifb.pt/documents/18984/47112/Altera%C3%A7%C3%A3o+-++8+N%C3%ADveis+de+Qualifica%C3%A7%C3%A3o>

Paraná. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. Diretoria de tecnologias Educacionais. *Fotografia e audiovisuais*. Curitiba: SEED – PR. (Cadernos temáticos). [Consult. 4 Fev. 2014] Disponível em:  
<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000015330.pdf>

*Portaria n.º 256/2005*. [Consult. 6 Jan. 2014] Disponível em:  
<http://dre.pt/pdf1sdip/2013/08/15100/0474904772.pdf>

*Portaria n.º 782/2009*. Acesso em 8 de Julho 2014. Disponível em:  
<http://www.ifb.pt/alternancia/alteracao-8-niveis-de-qualificacao>

*Projeto de lei n.º 163/11. AR. Assembléia da Republica. Pt.* [Consult. 07 de Dez. 2012] Disponível em:  
<http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheIniciativa.aspx?BID=35102>

Profissões regulamentadas. [Consult. 1 Set. 2014]. Disponível em:  
<http://portal.iefp.pt/iframes/ProfissoesRegulamentadas.htm>

*Rede de oferta formativa de cursos profissionais 2012/2013*. Direção Regional de Educação e Vale do Tejo (DRELVT). [Consult. 11 Mar. 2014] Disponível em:  
[http://www.drelvt.minedu.pt/emnop/rede\\_cursos\\_profissionais\\_2012\\_2013.pdf](http://www.drelvt.minedu.pt/emnop/rede_cursos_profissionais_2012_2013.pdf)

Secretaria Nacional de Informação – Inspeção das Actividades Culturais (1º Inc.), cx. 613, doc. nº 919 – Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Secretaria Nacional de Informação – Inspeção das Actividades Culturais (1º Inc), cx. 613, doc. nº 922 – Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Secretaria Nacional de Informação – Inspeção das Actividades Culturais (1º Inc.), cx.613, doc. nº 932 – Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Secretaria Nacional de Informação – Inspeção das Actividades Culturais (1º Inc), cx. 613, doc. nº 1140 – Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

#### **4. Dicionários e enciclopédias**

Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [Consult. 26 Jan. 2015]. Disponível em:  
<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/subconsciente>

Enciclopédia britânica. [Consult. 27 Jan. 2015] Disponível em:  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/551721/Socialist-Realism>.

PAVIS, Patrice.

1998 *Dictionary of the theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Canada: University of Toronto Press Incorporated. (Título original *Dictionnaire du Théâtre* (edition revue et corrigée; Paris: Dunod 1996)

## 5. Sitigrafia

Jean Benedetti. [Consult. 17 Jul. 2014] Acesso em 17 de Julho de 2014. Disponível em:  
<http://www.doollee.com/PlaywrightsB/benedetti-jean.html>

The Stanislavski Centre. [Consult. 17 Jul. 2014] Disponível em:  
<http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/>

Theatre group. [Consult. 24 Nov. 2014] Disponível em:  
[http://www.theatrgroup.com/Method/actor\\_moment\\_to\\_moment.html](http://www.theatrgroup.com/Method/actor_moment_to_moment.html)

## Apêndice nº 1

### Estudo de Caso

#### Questionário

Nome completo: Maria Teresa Coelho de Faria e Silva

Nome artístico: Teresa Faria

Data de nascimento: 29 de Maio de 1956

Q. 1. Em qual instituição de ensino se formou? Qual o nome do curso? Qual é o seu grau de formação: superior e/ou técnico? Ou como se profissionalizou?

R. 1 Acabei o Mestrado em Artes Cénicas em 2013, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, com o projeto “Fractura bem alinhada: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas”. Contudo, já tinha finalizado o Mestrado (componente letiva) e uma pós graduação em Estudos de Teatro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Em 1983, comecei a trabalhar em Companhias Profissionais: A Bonifrates (Unidade profissional), com Mário Barradas, em Coimbra e A Barraca, em Lisboa. Os primeiros passos foram dados em grupos de teatro de estudantes e de amadores em Coimbra, com José Oliveira Barata, João Maria André e Carlos Carvalheira. A minha formação artística foi sendo feita conforme as necessidades e a vinda de alguns Mestres de referência, a Portugal, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Ao longo dos tempos frequentei alguns Masters Class com: Polina Klimovtskaia, Marcia Haufrecht, Sigmont Molick, Eugénio Barba, Yoshi Oida (Seminário de Práticas Cénicas da FCSH), Howard Sonenklar, Vera Keel, John Mowat e Ferruccio Soleri. No âmbito da voz tive aulas com Adriene Thomas, Rosário Coelho, Luís Madureira e Lúcia Lemos.

Q. 2 Possuiu ou possui Registo profissional? Como e quando o obteve? Porquê? Quais foram as exigências necessárias?

R. 2 Tenho vários registos profissionais conforme os momentos do meu percurso profissional. Logo em 1983/84, depois de três produções profissionais (*Coche do Santo Sacramento*, de Prosper Mérimée (encenação de Mário Barradas) e *Um dia na capital do Império e Fernão Mendes?*, encenações e dramaturgias de Helder Costa, sindicalizei-me no

Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo (STE) – sócia nº 5243. Após dois anos seguidos de trabalho profissional e fazendo prova, obtive a carteira profissional nº 17/3228/256, em 1986. Esta creditação foi validada pelo STE e pelo Ministério do Trabalho. A carteira profissional também era emitida a quem tinha o então curso do Conservatório. Hoje não existem títulos de creditação de profissionais, exceptuando o cartão do STE, com alguma importância, em especial no estrangeiro. Posteriormente, torno-me em 1994, sócia beneficiária da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) nº 14.713 e em 1995, sócia fundadora da cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas, Interpretes e Executantes (GDA), nº 79. Finalmente, desde 2002, sou sócia nº 1538-E, da APOIARTE / casa do Artista. Obviamente que o documento principal que credencia a profissão é a carteira profissional, o qual por motivos de vária ordem neste momento não é emitida em Portugal. Na altura, em 1986, foi muito útil pessoalmente e também para garantir credibilidade e solidez, dos elencos das Companhias do chamado Movimento do Teatro Independente.

Q. 3 Teve uma disciplina específica sobre TV e cinema na Faculdade ou frequentou um curso técnico? Se não, em quais cursos teve contacto com a formação em audiovisual?

R. 3 Não, no meu tempo, nem no Conservatório havia uma cadeira específica. Ensinava-se Interpretação, em geral. Aprendia-se fazendo. Muitas vezes, os primeiros passos eram dados através da colaboração em curtas metragens que eram e são práticas académicas dos estudantes de cinema. No meu caso, para além de pequenas participações em séries como *Duarte & Companhia* ou *A Porta*, foi muito importante a gravação de peças para televisão, entre 1985 e 87, como: *Vamos contar mentiras*, *Um dia na capital do Império* ou *Fernão Mendes?* No entanto, no Mestrado de Artes Cénicas, tive um Seminário de História do Espectáculo Mediático e o meu trabalho final foi exatamente de análise da gravação de uma peça para televisão *Fé, esperança e caridade – RTP 1993*. Esta reflexão obrigou-me a estudar a linguagem técnica do audiovisual.

Q. 4 Se não teve uma disciplina específica, teve algum contacto prático com a linguagem audiovisual durante o curso?

R. 4 Contacto prático no sentido de experimentação, não. Mas nos Master Class, especialmente com Marcia Haufrecht, trabalhávamos cenas, fazendo a sua dramaturgia

(donde se vem, o que acontece, relação entre personagens e para onde se vai) e as escolhas sensoriais para a personagem e a cena.

Q. 5 Qual foi a bibliografia teórica recomendada? Quais foram os autores mais utilizados? Qual foi o método ou a técnica específica adotados?

R. 5 O Método ainda é a grande referência do trabalho do actor no audiovisual. Penso que a maior parte dos atores leram a “bíblia” da profissão, - Stanislavski: *A preparação do actor, A construção da personagem, A criação do papel e Manual do actor*. Pensando em trabalho com energias, li de Michael Chekhov *Para o actor*, de Oida Yoshi *O actor invisível* e de Eugénio Barba *A arte secreta do actor. Dicionário de Antropologia teatral*. Para conhecimento do Método refiro de Lee Strasberg, *Un sueño de pasión*, de Eugénio Kusnet *Actor e Método* e, de Robert Hethmon *El Método del Actors Studio*. Outros livros que me foram úteis foram: *Técnica de representação teatral* de Stella Adler e *O trabalho do actor de cinema* de Assumpta Serna. Finalmente, para a linguagem específica do audiovisual, *Cinema e televisão* de Almeida Faria e *El Cine como Arte* de Rudolf Arnheim. As referências gerais desta bibliografia foram lidas quando estava a fazer a componente curricular dos cursos; no entanto, só tive contacto com os “menos conhecidos” nos workshops ou quando lecionei Interpretação na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa.

Q. 6 Se não frequentou uma disciplina de TV e cinema, na cadeira de interpretação, qual o teórico ou teoria que você reconhece que pode ser útil no audiovisual? E qual é, no seu entender, o método específico de maior utilidade?

R. 6 Penso que no fundo o suporte da técnica de representação é o mesmo em qualquer sector da arte de representar. A verdade. Seja mais assente no corpo, no pensamento, nas emoções ou nas sensações. Ou se tem talento ou não, ou se trabalha ou não. Para mim a referência é o Mestre Stanislavski, o Sistema estudado no Teatro de Arte de Moscovo, mais tarde desenvolvido como o Método. Para o relaxamento ou *release* aprendi Alexander *Technique e Awareness* com Colin Egan, Sumi Komo-Egan ou Howard Sonenkler. O meu aquecimento ou o *training* usa conhecimentos de Eugénio Barba, Sigmont Molik ou Emílio Genazinni. Michel Chekhov ajuda-me especial para a criação do gesto psicológico. Para o trabalho mais focalizado da personagem, penso em Stanislavski, Actor’Studio, Lee

Strasberg, Marcia Haufrecht e Polina Klimoviskaia. Resumindo, tento trabalhar a personagem como totalidade: corpo, emoção, mente e sensação. Um todo integrado e orgânico. Também construo a história da personagem, o seu “bilhete de identidade” - o passado, o presente e os seus sonhos ou desejos. Nem sempre consigo. Às vezes parece que a emoção toma conta de nós. Outras vezes o pensamento e os objetivos bloqueiam o corpo. Enfim, ... somos corpo e alma, – humanos. Naturalmente que em audiovisual é necessário o conhecimento geral de: enquadramentos, “fórmulas” mais ou menos eficazes de se relacionar com as câmaras, com o realizador e o diretor de atores – mas, ou se está em situação, ou não.

Q. 7 Desenvolveu algum método que considere "método pessoal"? Se sim, baseou-se em que teorias ou estudos?

R. 7 Sim, baseado nos mestres que já referi.

1º - Estudo as palavras dos autores e ouço as propostas da direção do projeto, da realização e da direção de atores – que projeto, qual a estética e que outras opções.

2º - Analiso dramaturgicamente a personagem: história, relações, situação económica, traumas, sonhos, desejos, objetivos – “bilhete de identidade” e penso em “pessoas” que lhe possam corresponder.

3º - Trabalho com o corpo: relaxamento e *training*. Primeiro relaxar, ficando disponível para que possa acontecer o movimento livre – lembro Alexander Technique, *awareness* e Strasberg. Depois tento desenvolver um training, onde vão surgindo andares, movimentos e respirações. Nesta fase tento fixar um gesto psicológico (Michael Chekhov).

4º - Procuro a “universalidade” da personagem, os seus contornos e as escolhas certas para ela. Isto é, que tema ou questão base ela trabalha (injustiça, a soberba, ... por exemplo, a personagem Ofélia da telenovela *Beijo do escorpião*, existe para servir os outros e harmonizar as relações humanas).

5º - Faço EMDR (dessensibilização e reprocessamento através do movimento ocular) – ferramenta que ajuda a relaxar e desbloquear “traumas” da personagem, visualizando uma imagem dela e acontecimentos do passado. Conheci este processo através da Mestre Marcia Haufrecht.

6º - Procuro a partitura da personagem, os seus limites comportamentais e o percurso entre eles. Que postura física corresponde a esses momentos.



Em televisão é difícil criar esta partitura, visto muitas vezes haver abertura para o desenvolvimento do *plot* e consequentemente das personagens.

7º - Analiso dramaturgicamente cada cena: o seu gráfico, donde venho, o que acontece, para onde vou, que energia, que ação. Tento sempre pensar em ações físicas. Finalmente, é a surpresa do momento da gravação que pode garantir a autenticidade e a verdade do actor.

Q. 8 De que maneira a formação académica se torna essencial para o trabalho profissional?

R. 8 A formação académica é essencial para qualquer profissão. Para nós atores, sendo o nosso próprio corpo e as emoções, o instrumento de trabalho, a formação académica ajuda a ter rigor e segurança na prática profissional. A análise teórica, em especial a dramática, garante mais facilmente, a síntese entre pensar, agir e sentir. Os conceitos e as reflexões colaboram para ter uma maior consciência da relação actor vs. personagem (distância e/ou envolvimento), conhecendo os focos, as lógicas e as técnicas a usar nas ações cénicas.

Q. 9 Qual a estética mais aplicada para o trabalho audiovisual?

R. 9 Em geral pratica-se mais uma estética naturalista e/ou realista para a produção audiovisual. Penso que esta opção tem a sua causa, na própria definição deste tipo de mediação. Em última análise o trabalho para cinema e televisão, destina-se ao espectador que por sua vez tende a “identificar-se” com as personagens ou situações.

Por outro lado, o audiovisual é muito definido, não tem possibilidades infinitas. Trabalha-se com pessoas e máquinas. Lentes, luzes, sons, cabos, tripés, perches, computadores, etc., são o meio de transmissão / comunicação entre seres humanos. Esta materialidade e os próprios cenários limitam campos, cenas e ângulos. Em estúdio (ou em exteriores) o trabalho é feito por uma equipa artística e técnica. O ideal é que todas as linguagens tenham confiança, rigor e “provocação”. No entanto, os primeiros espectadores do trabalho artístico, no momento da gravação é toda a equipa presente, é muito bom ouvir “corta, vamos visionar, ... cena feita e muito bem feita.” Uma planificação bem pensada, combinada com a criatividade e o espontâneo no momento da gravação ou da filmagem de cada cena, pode garantir uma boa edição final. Na verdade, só se pode montar o que já está registado em cassette ou filme. À partida devemos ser sempre exigentes e inconformados.

Concluindo, em qualquer corrente estética, serão sempre a verdade, a cumplicidade e a autenticidade, as garantias da qualidade do trabalho do actor e do produto final total.

Q. 10 Ela é dada pelo realizador ou está implícita, no caso da TV.O ator tem que saber que deve parecer natural, ou não?

R. 10 Penso que é implícito, no trabalho de televisão. Contudo, serão sempre a direção do projeto, a realização e a direção de atores a definirem as principais diretivas. Naturalmente que, um actor profissional também deverá apresentar propostas para o desenvolvimento das ações. Trata-se de um trabalho articulado. Mas a estética é, em geral, naturalista.

Q. 11 Qual foi a importância do Stanislavski na sua formação e para o seu trabalho na TV e cinema?

R. 11 É uma importância enorme. É o princípio, o meio e o fim. Porque devemos viver a personagem e desenvolvê-la em contracena. Porque somos pessoas e é sempre o actor que está por trás de cada personagem, mesmo quando se trata de uma composição “perfeita”.

Q. 12 Natural-Artificial: Você pode dizer que representa a si mesmo em ambiente simulado ou é uma personagem construída. Porquê? Qual a diferença?

R. 12 Quem dá o corpo, a alma e o pensamento, à personagem é o actor. Contudo, a personagem tem uma vida própria e as situações que ela vive pertencem à ficção. O próprio momento de gravar, já é artifício. Implica mediação. O “natural” no fundo é acreditar, “fazendo de conta”. Como diz Jovet “jouer”.

## Apêndice nº 2

### Estudo de Caso

#### **Transcrição de parte da entrevista com Teresa Faria, concedida a 16 de Junho de 2014**

Esta entrevista foi realizada a propósito da personagem interpretada por Teresa Faria na telenovela *O beijo do Escorpião*, emitida pela TVI, produzida pela Plural Casting.

Teresa: É um trabalho que passa por muitas fases. Primeira: é aquela que me é dito para eu desenvolver, encontrar, isto é, dramaturgicamente, o que é que o realizador, o diretor de atores, o diretor do projeto, é muito importante, querem desta personagem em função do projeto global.

Priscila: Quem lhe dá essa informação?

Teresa: Quem me deu esta foi informação foi a diretora de atores, neste caso concreto. Vinda do diretor do projeto, claro, que é a pessoa responsável. Ela me explicou que era uma pessoa simples, uma governanta que vive na casa de um grande bancário e foi criada lá desde pequenina e foi uma espécie de ama para as crianças, porque foi a mãe muitas vezes daqueles meninos todos. E, acima de tudo, era a confidente (isso é uma situação muito importante) da *Dona Madalena* que era vítima de agressão doméstica, portanto a minha patroa, e tinha o problema do alcoolismo.

Priscila: De onde tirou todas essas informações? Soube logo de tudo ou foi sabendo à medida que ia recebendo os textos? Ou recebeu um resumo de toda a história?

Teresa: Recebi uma sinopse do projeto e um resumo da personagem e da situação.

Priscila: Só da situação da personagem ou da história completa?

Teresa: Também recebi da história completa. A princípio ia chamar-se *Génio do Mal* a telenovela, mas o que me interessava particularmente era a minha família, o meu núcleo e

como eu me ia lá integrar.

[...]

Priscila: E nesse momento sabe para onde vai a *Ofélia* ou qual o direcionamento que a personagem vai ter na história? Ou, até onde sabe?

Teresa: Os personagens principais, eu penso que na altura já sabiam, do elenco fixo. O da *Ofélia* era como se fosse um adicional, era um apêndice à história principal. Portanto eu seguia a senhora Madalena e era suposto ela ter um problema grave. Até determinada altura, porque esta história depois mudou quando entrou o José Eduardo Muniz para diretor de conteúdos da TVI, e mudou a história. A *Dona Madalena* que tinha morrido deixou de morrer. Portanto, fica em coma e sai do coma.

Priscila: E nesse momento sabe o que vai acontecer com a personagem nos próximos capítulos?

Teresa: Eu acho que quase ninguém sabe. Nós só sabemos se vamos morrer ou não (risos). Nesse momento sabe-se quem morre, quem não morre e algumas pessoas sabem o que lhes vai acontecer. Porque isso, ainda por cima, penso que, para a semana que vem, há uma participação ativa do público e que pode encaminhar também a história dessa telenovela e vão dar prémios. [...] São tentativas e penso que esta é a primeira vez que isto é feito em Portugal. Será uma participação interativa em direto com público em que os atores estão a gravar, o realizador, enfim, toda a equipa está a gravar e ao mesmo tempo vão despoletando ligações diretas com o público que poderá alterar alguma coisa no decorrer da telenovela e terá prémios, isso é garantido.

Priscila: Então recebe o texto mais ou menos na véspera, umas 24hs antes ou coisa assim?

Teresa: Não, os textos dos primeiros episódios, quer dizer, estavam escritos logo na altura os cinquenta e tal episódios quando eu entrei. E não era uma novela com essa abertura toda, era mais fixa. Depois teve uma clivagem. [...] Na altura percebemos até que a personagem não tinha grande desenvolvimento, e aí foi uma sorte porque perceberam que eu estava lá e que podiam desenvolver mais cenas e situações. A coisa foi-se desenvolvendo. Neste momento já me acontecem cenas que obrigam a um investimento, a uma pesquisa e a uma prática de trabalho de ator, mais profunda mais questionada, com

mais texto, mais problemas emocionais a gerir, medo, aflição, segurança. Já há uns coloridos, uns contornos ao que era o suposto inicial, muito maior. Não propriamente naquele sistema, naquela forma “Checoviana” que é quase filigrana, mas muitas vezes [...] que não percebemos, muitas vezes quando é que de um registo de raiva se passa a ódio, e de repente estamos a conversar e eu sou capaz de matar-te num repente. Quer dizer, acontecem coisas que não damos conta dessa decalagem, que é uma coisa muito de mudança do século XIX para o século XX, aquelas ruturas todas. E muitas vezes o trabalho para a televisão tem a ver com isso.

Priscila: Mudanças muito rápidas?

Teresa: Mudanças rápidas e por outro lado ténues, quase que não se percebe. [...] Do personagem lembrei-me da Sofia que foi a minha ama e foi uma das referências que fui buscar. [...]

Priscila: Então foi ela que serviu de inspiração para construir essa personagem?

Teresa: Sim. Neste caso concreto dediquei a ela este trabalho. A forma de estar, a postura, a subserviência.

Priscila: Então no caso, a Teresa foi buscar as memórias que tinha, que tem dela?

Teresa: memórias de bebé não se têm, porque eu era muito pequenina, mas da função sim e de alguma forma sim, há uma possibilidade de memória em relação a isso.

Priscila: E das coisas que lhe falaram sobre ela, dessa afetividade que tem por ela?

Teresa: Claro, claro. E como eram seres, isto são seres que têm vida própria e que nós não imaginamos. Os criados são pessoas que têm vida própria, sentimentos, que têm pais, irmãos, problemas interiores afetivos e tudo isso e nós não nos apercebemos porque ela está ali para servir. A seguir o que eu fiz foi o que eu chamo de “bilhete de identidade da personagem”. Seja o que seja, eu faço isto tudo nem que eu vá daqui para ali. Faço isto. O bilhete de identidade no fundo é a sua história, afetiva, os pais [...] o pai era alcoólico, irmã paraplégica, fiz uma espécie de história desta. Depois fiz o AMDR que é um trabalho

que, de alguma forma, despoleta em nós atores, há muito pouca gente a fazer isto em Portugal, eu aprendi com a Mache Roff, que é uma forma de dessensibilizar e processar outra forma de informação ocular, isto é, no fundo, através de, alienadamente provocar, estimular o hemisfério esquerdo e o hemisfério sul com sons, vamos fazendo e depois de passar por um quarto, vamos fazendo ou passando, fazendo uma viagem com a personagem onde podem acontecer coisas e essas coisas podem ser úteis para o trabalho. Talvez possam corresponder a traumas ou não, ou vivências de certeza, nós depois podemos aproveitar como material, e há sempre uma imagem.

Priscila: E como é que faz isso sozinha, neste trabalho (da Ofélia)?

Teresa: Faço em casa. Ponho os auriculares, ponho o som, primeiro é um processo de relaxamento total, depois passamos por um quarto onde entramos e vemos um espelho. Vemos a personagem, vemo-nos a nós, o espelho roda, a personagem vai-se embora e faz a sua viagem, depois volta.

Priscila: E o objetivo desse método é...?

Teresa: Olha, tem muito a ver com personagens que...portanto isto está ligado com Marche Roff, que vem no sentido de algum forma do Actors Studio, mas há um David Grand, penso eu que é um indivíduo que trabalha isto de uma forma psicanalista, digamos assim, para despoletar traumas. É uma coisa que vem nos anos 90 com uma prática muito grande nos Estados Unidos da América e que já há muita gente dentro da psicologia a trabalhar isto em Portugal. Como atores, acho que há muito poucos atores a fazer. Para mim, desenvolve-me a imaginação, desenvolve-me a concentração, desenvolve-me o relaxamento e uma imagem, claro, do personagem.

Priscila: Estaria visualizando a personagem no espelho?

Teresa: Eu vejo-a.

Priscila: Quer dizer, a Teresa dentro da personagem? A personagem dentro do seu reflexo?

Teresa: Não, ela está ao lado, eu vejo-a. [...] com coisas minhas ou não. É livre, é

imprevisível. E para além de tudo isso, encontro a essência do personagem, que é puro naquilo que transmite. [...] Depois ligo isto tudo à parte física, como é que anda, para o que olha, enfim [...] claro que tudo isso depois é desenvolvido ao longo do processo de trabalho. Para já são as bases, os princípios, o peso, o equilíbrio, a postura. Dentro disto, encontro um gesto físico que condensa esta essência e o encontro para cada personagem, quando é um personagem consistente e prolongado e tal. E depois, logo a seguir, perceber o que é isso do alcoolismo e como é que os familiares e amigos se devem comportar. [...] Fui-me informar sobre tudo isso bem como aqueles lados comportamentais da profissão. Nesse caso concreto, pôr a mesa numa casa chique....

Priscila: Teve alguma ajuda da produção para fazer isso ou foi um trabalho individual?

Teresa: Foi trabalho meu. [...] Nesse caso fui eu que fiz o trabalho todo de pesquisa, quer contactando com pessoas ou famílias nessa situação que têm esse estatuto, quer à procura de informações em livros, em filmes, em vídeos. Isto foi um bolo geral, agora este bolo geral existe como os conhecimentos teóricos existem para darem segurança. Existe para dar solidez ao trabalho posterior. Porque depois o que é importante evitar em cada momento de gravação, estamos a falar de televisão, é o momento em si, por exemplo, parei de falar e ouvi o vento a bater nas folhas. Como é que eu estou disponível naquele momento para ouvir, para ver, para responder com tudo aquilo que já estive dentro de mim. E, aqui, é muito importante nós irmos relaxados, aquilo que eu chamo *release*, relaxado/alerta para cada gravação.

Priscila: Este termo *release* é de quem?

Teresa: eu acho que está relacionado com o *awareness* que é justamente isso, como é que tu estás com o corpo relaxado e ao mesmo tempo acordado para o que possa acontecer, eu não preciso fazer força, eu não preciso de estar em esforço para levantar um corpo do chão. São questões energéticas. [...] microrganismos sensitivos do corpo acordados, despertados. Isto é uma das bases do meu trabalho mesmo quando estou a dar aulas. Agora, tudo isto é difícil depois de fazermos connosco próprios. Nós temos o nosso corpo, a nossa história, nós próprios atores. Agora passando às gravações. Imaginemos que eu preparo uma cena toda. Portanto, e depois é a ver o que nós aprendemos muito bem, o que nós fizemos, e o que não e nos outros. Preparo a cena toda, o gráfico da cena, o texto fluido, o momento

chave da emoção naquela palavra, de repente, por exemplo, a cena em que eu encontro a *Dona Madalena* caída [...]. Uma coisa é tu te preparares senhorialmente e emocionalmente, sustos, surpresas e tudo isso. Agora quando chegas àquela situação, tens de ir disponível como se ao mesmo tempo não soubesses de nada. [...] Segunda questão, a reação tem que acontecer verdadeira, autêntica, se não está tudo falso e construído. Terceira questão, [...] quando tu consegues fazer tudo isto puro, simples, às vezes é mais difícil fazer simples, é não fazer nada. Quando tu consegues fazer isto tudo. [...] De repente, foram as condições físicas do cenário que obrigavam a que ficasse eu própria quase que presa. [...] e depois as câmaras? Não podes fazer o que te apetece. Porque no fundo este trabalho é todo ele combinado. [...] Deves e podes improvisar e fazer propostas, mas depois é um trabalho articulado, cúmplice de uma equipa total, uma equipa artística, uma equipa técnica, e depois ainda tens a edição, a montagem. E depois ainda tem o problema principal, é que tudo isto é dinheiro.

Priscila: Tem alguma abertura para falar com o assistente de direção a respeito do seu desconforto numa cena?

Teresa: Sim. [...] eu muita vezes nem quero saber como é que estão as câmaras, quero me deixar estar. Isto já é tudo tão complicado, [...] tu sentes que estás a desenvolver a emoção num sentido, mas essa emoção tem que ser a emoção da situação que se vive e é em contracena, se não tiveres contracena estás a trabalhar sozinho, contigo próprio, fechado e isso não é trabalho de atuação. Isso é um ator fechado consigo próprio a fazer coisinhas consigo próprio.

Priscila: Pela sua experiência, como já gravou muitas vezes, apesar de ninguém lhe dar a informação do plano, mas pela posição da câmara ou pela cena, consegue saber em que plano vai estar?

Teresa: Claro. Se são entradas e saídas, são planos gerais. Se são situações em que estão dois atores juntos é plano médio. Claro que sabes. O que quero dizer é que a maior parte das vezes não quero pensar nisso. É como se fosse um processo subconsciente, tu sabes que está ali. É um outro tipo de namoro entre convivência, cumplicidade e ao mesmo tempo há uma distância e sedução. [...] Por um lado, estás a namorar, mas ao mesmo tempo não queres confiança. E, portanto, eu não acredito naqueles atores que não querem saber ou



que não lhes interessa onde a câmara está nunca, isso é mentira. Como também não acredito naqueles atores que estão sempre e permanentemente a perguntar qual é o plano e onde é que está a câmara. Uns criam posturas e outros criam falsas relações.

Priscila: O seu exemplo é bom relacionamento, porque é isto que o ator vai ter com a câmara...

Teresa: Sem ser isso nunca é uma reação que vai até ao fim. São caixas fechadas, que se justapõem. [...] é um meio físico, a câmara é isto! Tem esta lente, este tamanho, esta qualidade, portanto é um meio físico que faz esta ligação toda. Nessas cenas que fiz, foi muito importante a presença da diretora de atores, neste caso a Cucha Carvaleiro, por que às vezes há momentos que tu julgas que estás a sentir e estás a sentir, mas não está a fluir aquilo na dose certa. Uma coisa que eu acho vital é ouvir o que a outra personagem tem a nos dizer, o que me está a me dizer, esta a pedir-me o quê, esta a exigir-me, está-me a seduzir, o que me está a fazer a outra personagem. Isso é vital, eu tenho que ouvir.

Priscila: E reagir naquela medida...

Teresa: E reagir. A reação muitas vezes é o pior. É o pior no sentido de que há muitas hipóteses, a gente se calhar tem que deixar que elas aconteçam.

Priscila: Dá para planear a reação? Por exemplo, quando estuda o texto?

Teresa: [...] eu vou com um objetivo, meu objetivo é chegar ali e depois vou com um armazém de hipóteses e na própria situação sai aquela que sair. Eu acho que é isto que talvez dê a frescura do momento. Agora quem sou eu? No fundo o que eu acho que sou é produto de muitos anos de alguma prática e pensamento sobre isso. Meu, já mastigado, digerido, de todas as referências teóricas. Não é só o método. Eu lembro-me que a Stella Adler uma vez chegou ao pé do Stanislavski e disse: “Estou farta de andar a sofrer com a memória afetiva!” E ela era de família de atores e estacamos no “boom” do Stanislavski no mundo. [...] eu acho que a ideia depois não é carregar no sofrimento, isso ficou lá, quando tu chegas aquele momento ou já deixa que as coisas te aconteçam ou não.

### **Priscila: Como dá-se preparação para estas cenas?**

Teresa: Nesta novela a maior parte dos atores passam os textos uns com os outros. Depois há o ensaio em cena, no *decór*, para ver o que é mais possível de fazer o que é mais lógico. Esse ensaio já é normalmente com o realizador. O realizador é o Atílio Riccò, o Paulo Frazão e o diretor de projeto é o Hugo de Souza, a diretora de produção é a Teresa Amaral. E as diretoras de atores são a Cucha Carvalheiro e a Sofia Portugal. Neste ensaio da cena diz-se de cor o texto, faz-se as alterações de texto quando é necessário, muitas vezes relacionadas com o espaço, com os objetos, ou para tornar mais fluido, ou a forma de tratamento, por exemplo, você ou por tu. [...] Há este ensaio, o realizador coloca as câmaras, e passamos a fazer um primeiro ensaio e depois gravação.

Priscila: Eu percebi interrupções e repetições em algumas cenas. [...] Como fica o seu trabalho nesse momento, abrir e fechar o canal da emoção?

Teresa: Eu acho que isso é um dos problemas mais delicados de gerir, quando as emoções são nível 5, como eu costumo dizer, um nível muito profundo de emoção, Eu acho que já tenho alguns mecanismos que me dão a fluidez da emoção no corpo, depois ajusta-se ou não à personagem. Aquilo que depois eu tento agarrar é as circunstâncias daquele momento. [...] onde é que estava a mão no princípio daquele *take*? O que é que tocava, o tecido? A primeira coisa é eu própria atriz estar disponível, isso é que eu acho que é o difícil e nem sempre se consegue. Eu tenho que deixar que a coisa aconteça, flua, organicamente. [...] Nós devemos estar sempre em ação. As ações físicas também são muito importantes, e as sensoriais, o que é que se toca, o que é que se sente.

### **Apêndice nº 3**

#### **Estudo de Caso**

##### **Questionário**

Nome completo: João Pedro Vítor Vicente

Nome artístico: João Vicente

Data de nascimento: 20 de Novembro de 1987

Q. 1. Em qual instituição de ensino se formou? Qual o nome do curso? Qual é o seu grau de formação: superior e/ou técnico? Ou como se profissionalizou?

R. 1 Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), Curso de Teatro, Ramo de Atores.

Q. 2 Possuiu ou possui Registo profissional? Como e quando o obteve? Porquê? Quais foram as exigências necessárias? Se não o possui, tem informação de como obtê-lo?

R. 2 Não Possuo registo profissional para além da minha atividade aberta das finanças como trabalhador intermitente das artes do espetáculo. Penso que aquilo a que chamavam carteira profissional de ator já não existe em Portugal.

Q. 3 Teve uma disciplina específica sobre TV e cinema na Faculdade ou frequentou um curso técnico? Se não, em quais cursos teve contacto com a formação em audiovisual?

R. 3 Não tive nenhuma disciplina oficial de contacto com TV e cinema.

Q. 4 Se não teve uma disciplina específica, teve algum contacto prático com a linguagem audiovisual durante o curso?

R. 4 Sim tive, na minha escola havia um departamento de cinema e cheguei a colaborar com alguns alunos nos seus projetos finais de semestre e de curso.

Q. 5 Qual foi a bibliografia teórica recomendada? foram os autores mais utilizados? Qual foi o método ou a técnica específica adotados?

R. 5 Não posso dizer que tenha usado alguma técnica específica, claro que Stanislavski e Meisner são sempre referências, mas não sigo nenhum “by the book”.

Q. 6 Se não frequentou uma disciplina de TV e cinema, na cadeira de interpretação, qual o teórico ou teoria que você reconhece que pode ser útil no audiovisual? E qual é, no seu entender, o método específico de maior utilidade?

R. 6 Penso que Meisner desenvolve uma técnica bastante mais prática e interessante sem ser demasiado psicológico e mais ligada à ação/improvisação. Acho precioso este ponto de partida, para nos colocarmos numa situação e deixar que o nosso eu se deixe contaminar pela mesma de modo a encontrar uma certa verdade fundamental para a credibilidade da cena.

Q. 7 Desenvolveu algum método que considere "método pessoal"? Se sim, baseou-se em que teorias ou estudos?

R. 7 Normalmente a abordagem que eu faço passa por uma compreensão das várias diretrizes que o texto me dá, quais as motivações para cada ação, qual o pensamento e o raciocínio por detrás do texto. O que aconteceu antes e que motivou aquela situação. Se a personagem exigir uma construção mais física tento praticá-la o mais possível de modo a construir uma memória física dessa característica. Mas de facto a apropriação do texto e a construção do que está por trás é de facto o que mais me fascina e o que mais me ajuda. A relação com o outro também me dá muito do que é necessário para construir o meu papel.

Q. 8 De que maneira a formação académica se torna essencial para o trabalho profissional?

R. 8 A formação académica, ou o facto de ter estado num curso durante 3 anos, permite que criemos um espaço livre para falhar e para experimentar. Para mim o trabalho de actor tem muito de risco e de experimentação e para isso acontecer é preciso termos um lugar seguro e confortável para podermos sair da nossa zona de conforto de vez em quando e arriscar. Eu estudei numa escola com professores com métodos diferentes e nenhum invocava um teórico específico, o que para mim foi bastante interessante, não nos prendíamos a teorias que são sempre falíveis e que podem muitas vezes regar-nos demais

e de repente já não somos nós em cena, mas sim um compêndio de regras e “formas de fazer”.

Q. 9 Qual a estética mais aplicada para o trabalho audiovisual?

R. 9 Naturalista/realista.

Q. 10 Ela é dada pelo realizador ou está implícita, no caso da TV. O ator tem que saber que deve parecer natural, ou não?

R. 10 Se o realizador tiver uma ideia muito clara do que quer do trabalho dos atores (em televisão isso é raríssimo), sim será ela a dar. Mas em televisão existe uma maneira de fazer que nem chega a ser naturalismo, acho que é demais chamar-lhe naturalismo. Acho que se fica, principalmente em telenovela, pelo parecer natural que no meu entender é bem diferente do naturalismo.

Q. 11 Qual foi a importância do Stanislavski na sua formação e para o seu trabalho na TV e cinema? Quais foram os livros deste autor que estudou na sua formação?

R. 11 Curiosamente identifico-me muito pouco com o método de Stanislavski, li a *Preparação do Actor* e *A Construção da Personagem*. Achei interessante a abordagem, mas, ao mesmo tempo, achei que havia muito ruído neste método que por vezes desviava o foco do que para mim é realmente importante. O lado psicológico pode trair-nos muitas vezes e isso não me parece um bom caminho a desenvolver.

Q. 12 Natural-Artificial: Você pode dizer que representa a si mesmo em ambiente simulado ou é uma personagem construída. Porquê? Qual a diferença?

R. 12 Eu prefiro a primeira hipótese[...] considero que essa construção se torna mais interior e por isso mais verdadeira, ao passo que se tentar fazer a construção baseada numa ideia de personagem me afasta do lado prático dos acontecimentos da cena e a personagem corre o risco de ficar um boneco.

## **Apêndice nº 4**

### **Estudo de Caso**

**Transcrição de parte da entrevista com João Vicente, concedida a 10 de Outubro de 2014.**

[...]

Priscila: Como é que você prepara o texto? Faz anotações e estuda ou só decora o texto?

João Vicente: Eu decoro o texto, sim, mas eu, acima de tudo, percebo as ideias que estão ali e faço anotações e escrevo coisas muitas vezes, quer dizer, agora já não tanto porque já estou um bocado em piloto automático, mas no início anotava mais e escrevia mais coisas. [...] Mas isto há uma coisa que é: as cenas são todas iguais, quase sempre iguais. [...] Parece que estamos sempre a falar das mesmas coisas às tantas, porque a novela tem isto, é muito repetitiva. Então eu acima de tudo decoro, quer dizer, assimilo as ideias.

Priscila: Você acredita que existe um método para o ator trabalhar no audiovisual?

João Vicente: eu acho que cada um cria o seu, sinceramente, acho eu.

Priscila: Quando você saiu da Faculdade de Teatro já sabia interpretar na TV e no cinema?

João Vicente: Não, não.

Priscila: Então isso se aprende?

João: Eu acho que se aprende, mas eu aprendi com a prática. Mesmo assim acho que não fazia mal nenhum ter mais noções. Passar por um curso ou por um workshop.

Priscila: Dos teóricos que estudou na Faculdade, lembra-se de algum na área de interpretação?

João Vicente: Os que mais me marcaram foram Meyerhold, Grotowski, Stanislavski. Michael Chekhov. Nada de Meisner ou Strasberg. O que mais me marcou foi Grotowski, sem dúvida.

Priscila: Porquê?

João Vicente: Porque eu acho que o discurso dele para mim é o que faz sentido. É o ator que deve estar completamente disponível e aberto a tudo, ao texto, ao que vem de fora, às propostas, aos outros atores, e a partir daí ser como uma folha em branco para depois agir, atuar e decidir. Ele até faz uma coisa que eu nunca mais me esqueço que é uma distinção entre o ator pobre e o ator rico. O ator rico é aquele que tem uma série de truques, sempre truques na manga e faz tudo com os truques que sabe. [...] E o ator pobre é aquele que não tem nada disso, que não tem nada, artifícios nenhuns, truques nenhuns, está só disponível e aberto e moldável. E para mim esse é um grande exemplo.

Priscila: Você desenvolveu um método próprio para trabalhar na TV e no cinema?

João Vicente: Sim, eu lembro-me que nas aulas de teatro [...] havia uma coisa na improvisação, que é uma coisa de momento, que eu acho que a televisão tem muito isso, até mais do que no cinema, o cinema pode ser mais próximo do teatro no sentido da preparação. [...] Mas na televisão, a improvisação é uma coisa que eu vou buscar muitas vezes, que é uma coisa de estarmos com o outro e estarmos a ouvir o nosso corpo, o que ele pede naquele momento, naquela situação, com aqueles textos, com aquelas ideias que são assimiladas. Acho que tudo isso foi o que eu aproveitei e trouxe da escola de teatro para a televisão.

## Apêndice nº 5

### Transcrição de parte da entrevista com Elsa Valentim, concedida a 2 de Julho de 2014

[...]

Priscila: Qual é a sua formação?

Elsa Valentim: Escola Superior de Teatro e Cinema. Há cinco anos atrás comecei a estudar o Michael Chekhov, que era sobrinho do Anton Chekhov, portanto de uma família de teatro. Foi um discípulo de Stanislavski, que depois levou a técnica para uma outra zona, que é uma técnica que é quase oposta a do Actors Studio. [...] O Stanislavski teve várias fases ao longo da vida dele [...]. No teatro ocidental ele é um marco importantíssimo porque ele tem uma grande preocupação de formação. [...] o mais interessante é que há uma parte que não está escrita, então eu não tenho provas, quer dizer, cada vez mais vai-se tendo notícias e mais provas de que ele já estava a trabalhar numa outra fase. Não se pode esquecer que Stanislavski trabalhou numa União Soviética fechada e em que qualquer coisa que não fosse material era banido. E poderia acabar como acabou Meyerhold assassinado na Sibéria. E Stanislavski soube jogar muito bem com o regime e continua até hoje a ser bem aceite na União Soviética [...] Eu acredito que no fim da vida dele, ele estava a investigar coisas que não podia “por cá para fora”. Agora, mesmo nos escritos que Stanislavski nos deixou, no livro *a Criação de um papel*, há um capítulo inteiro que é as ações físicas, a imagem viva. E nesse capítulo, se as pessoas o lerem sem achar que ele está a dizer o mesmo que ele disse nos anteriores, ele muda radicalmente o ponto de vista, porque ele passa a pôr o grande foco não no interior do ator, mas no exterior, ou seja, através das ações físicas, através de colocar-se na situação da personagem, poder aceder às emoções sem ser através de si próprio.

Priscila: Então seria de fora para dentro?

Elsa Valentim: Não é completamente, mas sim. Eu diria que a primeira porta é psicológica. Eu costumo definir o Stanislavski com três portas: a primeira é psicológica, portanto, o objetivo é sempre chegar à emoção verdadeira. O objetivo é sempre que o ator consiga de alguma forma recriar o mesmo que nós recriamos em nossa vida, tendo o mesmo tipo de reação verdadeira que temos na vida. A questão é como sempre: qual o caminho para lá



chegar. Então se a primeira via é psicológica, é tentar encontrar as motivações das emoções, tentar encontrar analogias com a sua própria vida, e etc. A Segunda porta é física. E as ações físicas são: ao colocar-me fisicamente (agora não posso fazer aqui, mas costumo dar esse exemplo aos meus alunos), se eu tiver que fazer uma cena de raiva contra alguém, se na primeira porta, a forma de acesso seria lembrar-me de uma discussão que já tive, qual seria o meu estado de espírito e tentar recriar isso através dessa memória, na segunda porta seria colocar-me fisicamente nas circunstâncias da personagem. Por exemplo, se eu atirar com alguma coisa no chão, isso aciona em mim um estado de espírito no qual eu posso apanhar boleia para encontrar a emoção. Isto é um exemplo muito básico, mas não é assim tão simples [...]

O método que a Stela Adler vai utilizar é muito mais o método das aptidões físicas, e muito mais baseado nessa parte do Stanislavski, e é claro que ela vai criando coisas novas, com a sua própria experiência do que é o espírito do Actors Studio. E isso corresponde muito mais ao que o Stanislavski estava a fazer. O Michael Chekhov para mim é a terceira porta do Stanislavski, e aí não tenho a certeza se ele estaria lá ou não, mas aí eu acho que estaria muito próximo e que tem a ver com: ao invés de procurar a emoção, não é nem no psicológico, nem no físico, é no interior onde ela nasce. E é energético. Ele não fala nunca de energia, porque não era possível falar de energia naquela altura. Mas, exemplo: quando nós precisamos de descrever as emoções descrevemo-las fisicamente. Só depois é que as intelectualizamos. Eu digo coisas como: senti um nó na garganta, parece que o chão fugiu debaixo dos meus pés, fui recebida com sete pedras na mão, parece que me espetaram uma faca nas costas, sinto-me em baixo, sinto-me como se pudesse voar, tenho o coração apertado. O que é que isto significa? Por que é que nós todos descrevemos as emoções assim se nada disso nos está a acontecer realmente? Não nos questionamos sequer sobre isso. A questão é o que energeticamente me está a acontecer. Ou seja, energeticamente quando alguma coisa me desilude ou eu apanho um susto, a energia vai para baixo, o movimento da energia a ir para baixo é o que eu sinto. A emoção expressa-se assim. Eu depois intelectualizo e digo, senti medo ou senti desilusão. Mas quando eu a sinto ela não está ainda no sentimento, está só na expressão física. Portanto o que ele vai fazer é arranjar um sistema, que procure sistematizar como encontrar as emoções a nível energético e ser capaz de as recriar. Eu acho que o Stanislavski mesmo não estando aqui, já estava a apontar nesta direção. E, por exemplo, quando se estuda a História do teatro, muitas vezes estuda-se o Grotowski e o Stanislavski como no tempo dos antípodas. E Grotowski diz muitas vezes, eu falei com o tio do Grotowski, o Thomas, que é quem esta a tomar conta agora do centro

do Grotowski e ele confirmou que o Grotowski disse: Eu só cheguei aqui porque continuei o caminho de Stanislavski. E eu acho que o Stanislavski já estava muito mais próximo do Grotowski do que o que a gente pensa. Muito mais próximo do Grotowski do que do Actors Studio, muito mais próximo daquilo que é a técnica do Michael Chekhov. Posto isto, eu não sou nada Actors Studio.

Priscila: Mas e essa técnica que vemos hoje nas telenovelas e no cinema?

Elsa Valentim: Eu acho que continua a predominar a parte das memórias afetivas e o Actors Studio. Se falarmos principalmente dos americanos. As escolas europeias são muito menos fechadas. Nas escolas europeias, geralmente não há escolas que estudam só uma determinada técnica. [...] nos Estados Unidos os atores especializam-se em determinada técnica [...] As escolas europeias misturam um bocadinho de cada coisa e varia técnicas, portanto, os atores europeus, eles próprios, terão dificuldade em dizer que seguem uma determinada técnica. Ou seja, os atores europeus são formados de maneira a terem um bocadinho de cada técnica, eventualmente alguns especializam-se ou vão estudar para outros sítios, mas o curso superior na Europa, tudo o que eu conheço é um bocadinho de várias técnicas [...] Depois o ator reinventa de alguma forma aquilo que lhe serve. É difícil para um ator europeu dizer que segue determinada técnica. Cada um há-de ter o seu método, que vai ser baseado obviamente nas técnicas que existem mas não necessariamente numa só.

Priscila: E existe um método para atuar na televisão?

Elsa Valentim: Eu acho que as bases são sempre as mesmas, o que o ator tem que aprender depois é a dosear [...] a intensidade com a qual vai fazer as coisas de acordo com o meio onde as vai expressar.

Priscila: Então porque surge uma escola que tem um foco na formação de TV e cinema?

Elsa Valentim: No ACT, os alunos aprendem a atuar, e depois aprendem a encaixar a atuação para a linguagem. Os alunos têm a oportunidade de experienciar tanto a técnica de TV como a de cinema. Na turma de 2014, os alunos gravaram um filme como projeto final.